ГРАДАЦ

часопис за књижевност, уметност и културу

87 88





дадо

Градац

□

Часопис за књижевност, уметност и културу
Година 17.
март-јуни 1989.

Редакција:
Милијан Милошевић, Радојко Николић, Миленко Пајић, Милосав Мариновић и Бранко Кукић

Главни уредник:
Бранко Кукић

Одговорни уредник:
Милијан Милошевић

Дизајн:
Миле Грозданић

Коректор:
Србислава Вилимановић Станковић

Издавачки савет:
Гроздана Комадинић, Мила Банић, Драгољуб Суботић (председник), **Милован Вуловић, Ђорђе Цајић, Милијан Милошевић, Добривоје Благојевић, Драгић Ћирковић и Бранко Кукић**

□

Градац излази шест пута годишње у двомесечним свескама. Годишња претплата 60.000 динара. Жиро рачун: 61300-603-981 (за Градац) Дом културе Чачак. Издаје Дом културе Чачак, Трг устанка 1. Штампа „Литопапир" — Чачак.

Рукопис слати на адресу: Дом културе Чачак, редакција часописа **Градац,** Трг устанка 1, 32000 Чачак. Телефон редакције 42263. Рукописи се не враћају.

На основу мишљења Републичког секретаријата за културу СР Србије број 413-572/74-02 од 5. октобра 1975. године, не плаћа се порез на промет.

■ ■

87'88





САДРЖАЈ



Овај двоброј су приредили:
Душан Шкорић и
Бранко Кунић



Дадова мисија

□

Године успеха у Француској, излагање у најеминентнијим светским галеријама, значајно место у изборима и историјама савременог сликарства, светска слава — ништа од свега овога није могло да покрене наше историчаре сликарства и галеристе (сем изузетака, који потврђују правило) да шире представе дело **Дада Ђурића.** Због тога је његово стваралаштво и дан-данас остало далеко од наших очију, а ми смо препуштени, углавном, новинским кратким вестима које јављају о пажњи којом је окружен овај уметник широм света. У намери да барем делимично измени овакво наше стање, на одсуство радозналости и неодговорног односа према нашима чије дело нешто значи у свету, **Градац** (као и у случају Љубе Поповића, пре неколико година) настоји да овом свеском приближи Дадову личност и дело, да пренесе оно што је европска критика изрекла о његовом делу, али и да укаже на неколико наших млађих есејиста чије је окретање Дадовом делу вишеструко драгоцено — и као приближавање и откривање једног великог сликара, и као зрачак наде у промену наше духовне ситуације.

Велики француски природњак Бифон, за чије је дело Дадо последњих година везан, сликајући у његову славу, изрекао је ону славну реченицу: „Стил је човек“. Ако је то истина, онда је **Дадо човек стила;** има стила и у његовом понашању, и у његовом размишљању, и што је најважније — његов стил је **индивидуалност.** Достићи тачку апсолутне индивидуалности — највећа је потврда људске вредности. Круна Дадове индивидуалности јесте његово сликарство.

У тумачењима Дадовог дела — поготово у Француској — изражено је мишљење да је оно паклено и апокалиптично. То мишљење јесте тачно ако се односи на човека и на свет који је човек створио. Али није тачно ако се мисли да је Дадо уметник-профета, ако се верује да он предвиђа један будући свет и будућег човека. Мислим да Дадова намера није да предвиђа; Дадо жели да изрази немирење са светом какав јесте. Код њега је пре у питању веза између животног искуства и уметности из које произилази једна велика **опомена**, један продорни, заглушујући **крик** човека који је искусио **ужас** и на том искуству гради повест људске драме. Због тога имам смелости да тврдим да је његово дело дубоко гогољевско и дубоко селиновско. Дадово дело не упозорава какав свет може да буде, оно показује свет у свим својим опасностима по самог себе. У таквом свету човек је жртва број један. Ово дело није морбидно, како га неки погрешно виде; оно не најављује — оно показује затечено стање: стање рата, стање глади, стање болести, стање прогреса, стање празнине, стање глупости, стање нетрпељивости, стање бола, стање плача, стање немоћи или стање погрешно усмерене моћи. Достићи тај ниво свести јесте данас врлина. У овоме видим велику Дадову мисију.

Ово су основни разлози због којих је Дадово сликарство данас немогуће сврстати у било какве правце и покрете, у моде и помодарства. Његово дело се, усамљено и истинито, уздиже над Светом који се у њему указује као ружна слика људског стања. Ово указање је дубоки смисао Дадовог сликарства.

Бранко Кукић

■

Дадо Ђурић

Васко Попа

□

Пара ноктом насушни ваздух
И чека да из ваздуха
Црна крв потече

Чудовишта велика и мала
Послушно пред њега излазе
И љубе му ноге

Желе га пошто-пото
Прогласити за владара

Да би могао владати собом
Одриче се престола
И с главом у торби нестаје

Појављује се истовремено
На оба краја света

С главом на раменима
и са совом злослутницом
на глави

■

[6]



Разговор за „Градац"

Бранка Богавац

□

Пошли смо код Дада у недјељу 12. марта, син мој Александар и наш пријатељ, Француз, Де Леон. Дан је био прекрасан па смо могли добро да видимо крај у коме Дадо живи. Углавном, то је валовита равница, савршено обрађена поља, са мјестимичним, раштрканим шумама. То чувено нормандијско поднебље које је створило Ван Гога и нас је одушевило. Били смо сви одлично расположени, јер је наш пут имао малу дозу ризика: Дада нисмо обавијестили, јер за то нема начина пошто не одговара на телефон, па смо ишли на срећу. Шалили смо се на свој начин тјешећи се тиме да је то прекрасна шетња иако је дуга, двјеста километара.

„Ерувалске млинове" смо лако нашли, јер је наш возач детаљно проучио карту. Приближавајући се кући прво нас је дочекала вика једног гуска који се правио важан поред раскошне женке. Било је ту још кокошака, паса, мачака. А у рибњаку пловио је један прекрасни бијели лабуд. Дадову жену смо затекли пред кућом, а Дада у атељеу. Пуно смо се порадовали, а особито ја, јер га посдавно не бијах видјела.

Атеље је недавно горео, али срећом није догорео. Један дио крова је изгорео, а један је остао читав. Али кућа уз атеље је много више страдала, остали су само зидови. Атеље је велики и свијетао. Прије пожара тај атеље је личио на Али-бабину пећину, другим ријечима, било је ту свега, и један кавез с папагајем, и чувене „Дадове фотеље" које је Дадо последњих година исликао. Тако су нас са наслона фотеља, којих је прије пожара било много, гледала разна лица доброћудна или застрашујућа, па се човјек осјећао као да је у друштву некаквих необичних створења. Али и сад је атеље „егзотичан": у њему су се појавиле сасвим нове ствари, „Дадове скулптуре". То су пећи, фуруне, шпорети, сулундари, једна чудна када, један скелет, кости. Свим тим предметима Дадо је додао по једну одговарајућу животињску лобању. Једна огромна глава дивљег вепра (за коју сам ја помислила да је волујока док нисам видјела оне велике подврнуте очњаке) чекаше на ред за своју „скулптуру". И фотеље су сеповратиле. Слике и боје бијаху у заштићеном дијелу атељеа. Дадо ради више слика и фотеља истовремено. Иде од једне до друге, додаје то што треба и све вријеме прича с пријатељима који га окружују.

Дадо нас је лијепо дочекао. Пристао је на интервју за **Градац** без ријечи. Ми смо били први посјетиоци, али убрзо су дошли и други, па се створило цијело друштво, те је наш разговор вођен у друштву, на француском. Тако су људи често упадали да изразе шта мисле, без обзира на моју бригу да Дада не прекидају. Али није било начина да се то другачије обави. Жао ми је због Дадовог лијепог српскоцрногорског, али гостопримство је било прече, као и увијек, и Французе нисмо могли занемарити. Дадо је радо говорио са мојим сином Александром, па је углавном онај дио о театру њихов дијалог.

Ручали смо поред рибњака, напољу, гдје нам се прикључило троје Дадове дјеце. Тај импровизовани „ручак на трави" био је врло весео, пропраћен шљивовицом и црним вином. Лабуд нам је приредио прави „спектакл": шепурио се, ширио крила и постајао брод са једрима, демонстрирао летење, нешто викао. Тако смо провели диван дан код Дада и вратили се тек предвече, пуни утисака у души и Дадових слика у очима.

Бранка Богавац: Дадо, да ли ти се догађа да посумњаш у своју умјетност?

Дадо Ђурић: Свакако. Треба сумњати да би човјек напредовао.

ББ: Мој син Александар, који се опробао у театру, каже да је човјек у животу или глумац или гледалац. Гдје себе видиш?

Д: Ја сам одувијек био глумац. Свако би хтио да буде глумац, али не успијева.

ББ: Гледалац је онај који се потчињава, понорава, који неће да ризикује, да сумња?

Д: Да, то је женка. Глумац би био онај који је успио.

ББ: Постоји огромна разлика између глумца и гледаоца, непрекидна издаја и неспоразум.

Д: И ја тако мислим. Постоји бездан између њих који никада неће бити испуњен и то је дубоки разлог постојања умјетности, јер се тај размак никад неће премостити.

ББ: Тај бездан је неразумијевање, неохватање, умјетника од стране неумјетника?

Д: Ти разумијеш мене зато што волиш ово што радим, али новинарство је нижи род гдје је енергија често лоше усмјерена.

ББ: Трагедија глумца и музичара, за разлику од писца и сликара, је у томе што послије извођења ништа не остаје.

Д: Ја ти могу одговорити исто што се мога рада тиче. Моје слике су моје само док их радим. Послије више нијесу моје, али док их радим радим их само за себе. Умјетник да би истрајао у томе што ради не смије да буде потпуно свјестан, јер баш то несвјесно нам омогућава да опстанемо, да вјерујемо. Ни глумац ни сликар не треба да буду сувише интелигентни, ни сасвим луцидни.

ББ: Ја мислим да оно најважније и најљепше у животу умјетника јесте та емоција коју осјећа у моменту док ствара.

Д: То је једино што и мене занима: емоција и осјећање, ту бих одмах додао сензуалност која је код мене особито изражена. То су једине ствари које ме занимају.

ББ: Малоприје си поменуо да си био на концерту. Знам да волиш музику па бих жељела да то повежеш с емоцијама које смо управо поменули и дејству музике на тебе.

Д: Радо ћу да ти говорим о музици и њеној снази и универзалности... Ја музику не слушам него се са њом хватам у коштац, борим, хрвем. Слушати музику јесте уложити напор, физички напор, можда и мишићни напор као сâм извођач. Музика се, дакле, не слуша него се с њом боримо. Као што се једна књига не чита него се с њоме хватамо у коштац.

ББ: Као што ти чиниш са сликом?

Д: Тачно тако, јер слика се не прави од промаје. Умјетност је нешто сасвим супротно појму лакоћа. Али људи кад говоре о умјетности говоре увијек о некој лакоћи. Такође се мисли да бити умјетник значи бити привилегован. То није моје мишљење.

ББ: Да наставимо о музици. Које композиторе волиш и шта си то слушао јуче?

Д: Много волим Хендла. Кад њега слушам чини ми се да осјећам уложену снагу и богатство које је одатле изашло. Он је велики, изванредан. Јуче сам слушао Баха, па ћу ти узгред испричати један детаљ: кад сам ишао да купим карте за концерт видим двије полицајке како спроводе двије мале крадљивице са лисицама на рукама. Дјевојчице су ишле достојанствено, а једна бијаше поцрвенјела од стида. За њима иђаше шест полицајаца. Бјеше то одвратно. Малољетнице су биле ухваћене на дјелу. Послије концерта помислио сам да је Јохан Себастијан Бах написао ту музику за то двоје дјеце. То је универзалност музике и умјетности. То је универзалност која се може наћи у Библији са сличним причама.

ББ: У вези са Библијом: ти си илустровао Јова. Знам да те сличне теме потресају и привлаче.

Д: Да, илустровао сам **Јова.** Имао сам срећу да сам га прво прочитао на српском што ми се учинило изванредно. Кад сам га прочитао на француском испало је прилично сувопарно. И ту долазимо у домен језика, па сам разговарао са једним познаваоцем те теме. Питао сам га: „Како то да ме Јов потресао на српскохрватском, а на француском не?" Он ми је одговорио да је то зато што је француски синтетичан језик и да је током вјекова сувише кодификован, и да такви текстови боље пролазе на другим слободнијим, дивљим језицима. Закључио сам да би било најидеалније прочитати Библију на хебрејском. Изгледа да је тај текст изванредан.

ББ: Ти си такође илустровао Кафкину „Јазбину" у библиофилском издању и ту књигу имам и с времена на вријеме је гледам због твојих графика. Како ти прилазиш књизи коју треба да илуструјеш?

Д: Прво, ја је не читам. Илустровати не значи „илустровати", јер је то пежоративна ријеч, и вјежба ако хоћеш. Моје „илустровање" је једноставно паралелан рад с књигом и ја не „преводим" књигу кроз мој цртеж.

ББ: Да, не читаш понекад књигу, али кад си илустровао Бифона познавао си савршено све што га се тиче.

Д: Бифона волим, јер га добро познајем. Људи многе ствари мрзе зато што их не познају. Ту се огледа највећа људска глупост. Читао сам Бифонову кореспонденцију, тестамент и још многе ствари од његових научних радова. То је неко кога сам стварно срео. Међутим, све што сам насликао и нацртао на тему **Бифон** све сам то измислио, као што си сама видјела. Зато моје креатуре нимало не личе ни на једну животињу коју је он описао са пуно прецизности, јер је имао живе моделе пред собом. Оне друге је створио у бунилу према невјероватним причама које су му казивали. А што се мојих „модела" тиче, сви су изашли из моје главе.

ББ: Ја мислим да си и ти био у неком бунилу док си правио твој животињски свијет.

Д: Управо сам на то мислио кад сам рекао да сам све измислио. Кад поменух бунило, Бифона, навешћу ти један примјер као илустрацију. Има код Бифона фантастичних ствари. Он је говорио да рајска птица нема ногу јер се никад не спушта на земљу, да нема стомак. И вјеровао је у то. Вјеровао је такође да се **орио** (фуга) (једна птица) рађа у дјеловима, те да је први посао његове мајке да састави дјелове овог дјетета. А ону слику коју сад радим назвао сам „Аристотелова ласта", јер је Аристотел мислио да ласте спавају у води, зато што су рибари с времена на вријеме налазили по неку ласту у мрежи, што је сасвим објашњиво јер су се ласте по лошем времену и хладноћи давиле или падале у воду смрзнуте. Понекад су те ласте оживљавале пошто би се згријале, па су стари Грци мислили да ласте живе под водом.

ББ: Занима ме како дајеш наслов сликама, јер их има разних као: „Дјечја соба", „Сврака", „Плава животиња", „Грађански рат", „Пољаци", „Могренска плажа", „Букоко", „Црногорци"?

Д: Сви моји наслови су изговор, јер треба дати име због практичне стране, због распознавања. Иначе, моје слике немају с тим директне везе. Ја се забављам измишљајући наслове. Узмем неки што ми је симпатичан, неки што је смијешан. Никад нијесам покушао да сликам нешто прецизно, јер за мене ништа у животу није прецизно, све је у перманентном покрету и промјени. Ја сам воајер, али не гледалац.

ББ: Твоја жеља је да твоје слике изазову шок, да провоцирају. Има се ути-

сак да и сам имаш потребу за тим шоком.

Д: Чини ми се да су ствари које нешто вреде направљене у болном грчу, и физичком и менталном. Као што је композитор ове од себе дао својој композицији, и ја се трудим да све дам мојој слици. Али на жалост, и то је свакако наша драма, ја успијевам да уложим у слику само један мали постотак од онога што бих желио да изразим. Не исцрпљује мене толико свакодневни напор колико сазнање да никада нећу успјети да уложим максимум тог напора у мој рад, што је убитачно и несносно.

ББ: Догађа ли ти се да не успијеш да пренесеш оно што желиш, што си замислио?

Д: Ја не замишљам унапријед. Моја слика то је моја брадавица, израслина. Ја се препустим слици и она ме води. Кад ми се у једном датом тренутку слика учини жива, интересантна, ја сам задовољан један хиљадити дио секунде, али тренутак касније опет сам несрећан.

ББ: Малоприје си говорио о хватању у коштац са сликом. У чему се оно састоји?

Д: У тешкоћи одгонетања дјела, у његовој снази (опет ои ме ухватила у мрежу), јер бих хтио да моје сликарство буде тешко, а не лако, да људи који га посматрају и покушавају да продру у њега буду у неприлици, да се заморе, задихају, као што сам се ја уморио слушајући јуче челисту на Баховом концерту. За мене је то умјетност. Значи, правити слику је тешко, али није теже од тешкоће коју осјећа лудак који покушава да се ослободи свог демона. Тешкоће нијесу привилегије једне особе, у овом случају моје.

ББ: Да ли ти као сликар с великим захтјевима према себи, презиреш ове људе који долазе теби, публику?

Д: У сваком случају у умјетности ако се трудиш да се допадаш онда је свршено и с тобом и с твојом умјетношћу. Прави умјетник осјећа нешто још горе од презира.

ББ: Шта, мржњу?

Д: Уз то има жељу да их ликвидира.

ББ: Плашиш ли се да не будеш најбољи?

Д: Вјероватно. Данас је сликарство медијска ведета. Сликар се више не плаши да не буде најбољи него да не буде најскупљи, што је заиста биједно.

ББ: Да ли ти се догађа да се враћаш једној слици да би је поправио.

Д: Ријетко. Највише до године дана, уколико слика толико остане у атељеу. Послије тога је крај.

ББ: Кад завршиш једну слику, да ли ти је тешко да се растанеш од ње?

Д: Не. Било па прошло.

ББ: Постоји ли један тренутак када сликар ступа на сцену?

Д: Свакако.

ББ: Када?

Д: Не може он то да зна као што не зна ни кад ће умријети.

ББ: Зар изложба није ступање сликара на сцену?

Д: Изложба нема значаја у односу на сликарство. То није улазак на сцену. Александар рече малоприје: глумац игра, нестаје, ништа не биљежи његов траг, архива га не може репродуковати; у сликарству је обрнуто: изложба је перманентна и утолико интензивнија уколико сликар више ради, уколико је то што ра-

ди живо, односно, уколико се креће, то јест мијења.

ББ: Треба ли му пу̂блика да му аплаудира или да га грди?

Д: Не. Шта је права публика? Прави умјетници су, мислим, они који успију да промијене публику, да створе нову публику. Људи који га прате су они који цијене снагу његовог дјела, његову еволуцију. То је онај моменат кад он утиче на њу показујући јој нешто ново, неиздато, непознато, обогаћује публику која му много дугује. Наравно, то се све догађа независно од њега.

ББ: Да ли са̂м сликар види своју еволуцију?

Д: Еволуција настаје свакако несвјесно па се то не види тога тренутка, као што ни дијете не види како расте. Кад би умјетник био свјестан, кад би командовао својим импулсима свако би био геније.

ББ: У сваком случају умјетник се ипак излаже, разоткрива и своја најинтимнија осјећања и самим тим врши насиље над самим собом.

Д: На Александрово питање јесу ли „Преци" (серија слика) мој аутопортрет одговорио сам да јесу, јер од тренутка кад се човјек одлучи за умјетничку каријеру то је већ прекомјерна **жеђ за разоткривањем.** Што се мене тиче, то је стриптиз, анатомски стриптиз првог степена. Прије си ме питала о мом умјетничком раду. Могу ти рећи да сам добар умјетник, али не велики умјетник. Ја сам хибрид многих ствари, мјешавина много чега. Изложба скулптура коју спремам је у духу моје органске еволуције.

ББ: Да ли се човјек навикне на бол, исцрпљеност?

Д: Ја не. За мене је тужно навићи се на то. Ствар на коју се људи најлакше навикавају јесте медиокритет. Сам глагол „навићи се" је сумњив. На крају, човјек се навикне на све. Ево, ја већ два мјесеца долазим у атеље без крова. Тако сам почео да правим скулптуре тамо гдје пада киша, јер им киша не смета. У овом ћошку, који је заштићен, сликам. Промаје има али обукао сам више пуловера и ријешио питање. Човјек мора да нађе рјешење, ако не, пропао је. Људи су дошли да ми изјаве саучешће. Зашто? Слике сам изнио. Фотеље које су изгореле биле су међу најгорим. Осигурање ће платити штету. Најважније је да ми се дјеци није ништа догодило.

Како се разговор водио у атељеу пред сликама и у друштву пријатеља, Дадо је пожелио да његов комшија за вријеме викенда, галериста и критичар, каже неку ријеч о њему. Ево шта је Рибо рекао: „У Дадовим сликама има извјесна доза среће. У ствари, трагика и срећа се боре у Даду. Чини ми се да ипак извјесна форма радости преовлађује. То су боје овога краја: Нормандије, Венсена. Он је сасвим интегрисао свјетлост овог краја. Дадо је на први поглед, као и многи, дубоко очајан, али он налази у свом раду не само радост, него уживање; сликарство ја за њега његов спас, његов опстанак."

ББ: Шта си скоро читао?

Александар: Кад сам био млад (сад му је 21. година) одбијао сам да читам, јер сам се плашио утицаја.

Д: Тако је говорио Шопенхауер, да не треба читати друге, јер то напуни главу па нема више мјеста за сопствену мисао. Што се мене тиче, ја читам периодично. Дође вријеме кад пуно читам, па престанем, па се поново бацим на читање. Сада сам читао Набокова који ме је одушевио. Затим читам Леотоа. Изванредно је да се вријеме лијепо проведе. Прочитао сам скоро Флоберову преписку и то је генијално. За мене права литература

се налази код малих књижара у Паризу или Руану. За мене је то прави луксуз и ритуал да одем да купим књигу и да је читам, да јој се „супротставим", како сам малоприје рекао.

ББ: Да ли је литература утицала на твоје сликарство? Сјећам се кад си ми једном рекао да си Гогољево копиле.

Д: Све је утицало на моје сликарство. Само што има привилегованих утицаја.

ББ: Као на примјер?

Д: На примјер, музика.

ББ: Можеш ли да упоредиш музику и боје у сликарству?

Д: Свакако. Кад ти кажеш музика, сликарство и боје, ја кажем свјетлост.

ББ: Можеш ли да говориш, о свјетлости у сликарству, што би у музици одговарало отприлике звуку?

Д: Свјетлост је нешто што је краткотрајно, нестално, тренутно. Прошлог вијека измишљена је вјештачка свјетлост, што одговара, ако хоћеш, неплодној земљи. Нема у њој ни глиста, ни кртица, ни вегетације. Природна свјетлост је нешто што се стално мијења. Дневна свјетлост је перманентно позориште. Кретање наше звијезде даје нам тај поток свјетлости који је прекрасан. Кад људи дођу у мој атеље кажу: „Како прекрасно свјетло!". Међутим, на самој ивици Париза, кад идем код мог пријатеља Леруа свјетлост је хиљаду пута љепша од моје. Другим ријечима, то је иста свјетлост. Па се питам да ли људи који се диве мојој свјетлости живе у подрумима.

ББ: Успијеваш ли да ту свјетлост пренесеш на платно по својој жељи?

Д: Свјетлост се упила у мене и, као да је прошла кроз мене и излила се на слику. И то је интересантно. Ја сам једноставно сликар свјетлости. Мислим да је свјетлост органска. То је перманентна сарадња, саучесништво још из давнина, живот једном ријечи. За мене је живот мој рад; апстракција, што се мене тиче, није живот. То је нешто што је исфабриковано, то је интрига.

ББ: Значи, могло би се рећи: сликарство — једнако свјетлост?

Д: Ја бих рекао: музика једнако свјетлост, сликарство једнако материја.

ББ: Има ли сликара које волиш?

Д: Прошле недјеље кад сам разговарао са тобом говорио сам о умјетницима с извјесном дозом жучи. Ове сам седмице почео да правим инвентар времена које пролази великом брзином. Почео сам да сводим своје духовне и сентименталне рачуне. Помислио сам да то што је атеље изгорео нема никакве важности, то је чак и нормално, тако је било суђено, а оно што је важно јесте да сам остао троструко сироче: кад сам дошао у Француску срео сам се са Максом Ернстом, Бронером кога сам упознао, Анри Мишоом, Жаном Дибифеом који је био стварно строг и од кога сам имао трему, благо речено. Али онај који ме је заиста обиљежио јесте Бронер.

ББ: Постоје ли живи сликари који те занимају?

Д: Сви су умрли.

ББ: Да ли си волео Пикаса?

Д: Не нешто нарочито.

ББ: А Шагала?

Д: Ни њега. За мене је Бронер већи и од Пикаса и од Шагала. На крају крајева, ја не волим француско сликарство, оно није мој коњ за битку. Бронер је био

Румун, Макс Ернст Нијемац, Кле је био Швајцарац њемачке културе. Значи, све су то имигранти, чак је и Балтус пољског поријенла. Бронер и Кле су два најмузикалнија сликара.

ББ: А од Американаца?

Д: Постоји један велики амерички умјетник, Марк Тоби.

ББ: Џаспер Џонс?

Д: Не... То је нека врста живог бога, Микеланђело маркадама Њујорка. Врло је тужан, и врло несрећан што су му слике много скупе. Он је као циркуска фигура. Могу да замислим брачну сцену свађе између њега и Бејкна како се вуку за косу да би установили ко је скупљи.

ББ: А Френсиса Бејкна волиш ли?

Д: Не, јер завитлава свакога са својим оквирима и са својим сликама које су изванредне.

ББ: Зашто завитлава?

Д: Зато што се сувише претјерује говорећи да само он постоји, а да су остали у јарку. А то није лијепо.

ББ: Да ли је онолико велики колико се то каже?

Д: О, сигурно је много већи него што се каже зато што се његова величина не мјери метаром за шивење. Његове су заслуге велике зато што је сам себе створио. И ја му скидам капу. Он је стварно модел, не да би био копиран на формалном плану, него као велики радник који је дошао до савршенства, али његова је несрећа што слика само „по Бејкну", нема ту ни Бетовена ни... Кле је могао да развије овој музички регистар због формата и материјала којим се служио: формата папира, и туша. Он је могао да стави на папир све своје јер му је материјал то дозвољавао. А то не може да се уради са уљаним платнима, нити скулптуром, јер треба много времена да се изради и слика и скулптура. Значи, не може се произвести толико. Регистар је због тога мали.

ББ: Сјећам се да си ми у првом интервјуу говорио да много волиш Мишоа као писца.

Д: То је писац кога највише волим.

ББ: Мишо је тебе такође цијенио и узвраћао ти симпатију. Знам кад је излагао у улици Сене, гдје си и ти излагао, да никад није пропустио прилику да погледа твоју изложбу.

Д: Мишо је био џентлмен. Никад ми није рекао: „Дадо, то што радиш не ваља." Бјеше то изванредан човјек. Упознао сам га као момчић, било ми је нешто око двадесет година. И двадесет година касније, можда и тридесет, био је пажљив према мени. Иако остарио, кад бих га питао: „Како сте?" никад ми није одговорио: „Лоше."

ББ: Сјећам се да је био и на твојој великој изложби цртежа и слика посвећеној Бифону. Иако је био слаб и стар убрзо је и умро, ипак је дошао да ти својим присуством изрази симпатију и свакако признање као сликару — колеги.

Д: Е видиш, његово присуство на изложби, то је онај успјех о коме смо говорили.

ББ: Ја мислим да Мишоова литература и твоје сликарство иду заједно, као да се допуњавају.

Д: То што си сад рекла за мене је прекрасни комплимент. Не бих га потписао, али мислим да постоји подударност, сагласност.

ББ:Прошлог љета си био у Црној Гори. Јесу ли те фино дочекали Црногорци?

Д: Не само фино, него прелијепо. Прелијепо, на поштени црногорски начин, скромно и једноставно. Отишао сам љетос у Црну Гору, двије године послије смрти Ранка Ђурића, оца покојног. Био је на Цетињу један пјесник Александар, пријатељ мог оца, који је говорио: „Свака је смрт смак свијета."

ББ: Како си се осјећао међу Црногорцима?

Д: Братски сам се осјећао, поштено. И осјећао сам се одраслим човјеком. Имао сам утисак да нијесам више она лажна звијезда.

ББ: Осјетио си да те воле?

Д: Једноставно воле, ја сам њихово дијете, нијесам копиле.

ББ: Шта осјећаш кад дуго не видиш Црну Гору?

Д: То је огроман доживљај. Сваки пут ме заболи нешто. Заболи ме од радости.

■

Разговор са Дадом

□

Ерувал, 6. новембра 1969.

ЖВ: Имаш ујака сликара, је ли то нека уметничка породица?

МБ: Врви. . .

Д: Невероватно.

МБ: А имаш и једно братовљево платно, тамо. . .

Д: Ах! Мој брат, добро слика!

ЖВ: Још живи у Југославији?

Д: Али је добар сликар, је ли, баш добар... Мој брат, чудан је он, знаш, лажовчина! Та његова потреба да лаже, да слаже приче. . . Рецимо ову: тетка Јула је имала два сина, од којих је старији, шармантан тип, био у покрету отпора, ухапшен и убијен, то је сигурно. . . Али мој брат, нађе начина да ми наприча којешта, као има један тип у Црној Гори који је био у Анверу и видео тетка Јулиног сина, богаља, како продаје шибице на улици. . . Следио сам се од тога јер смо десет година гледали ту тетку, била ми је као мајка, дошла је у кућу с утваром свога сина. И сваки дан карте: је ли жив или није? И сваки дан је падало: жив је, она одбија пензију, син јој је жив. . . сваки дан карте и црна кафа. . . Можеш мислити да о нама није ни бринула! Сва је била у митологији свога старијег сина. . .

ЖВ: А у ствари га никад нису нашли?

Д: Не! Наравно. . . Сви ти штосеви остану детету у глави. . . Рат, приче које се причају о претходном рату који је био још спектакуларнији, и на крају. . .

МБ: У Црној Гори, рат је људима нешто доста блиско?

Д: Све у свему, ничег другог није ни било: глади, ратови, у неколико речи сажима се свачији живот. Истина је.

* Centre National d' Art contemporain (Национални центар савремене уметности, у Паризу)

МБ: Често говориш о турској окупацији, у твојој причи све то изгледа тако близу...

Д: Има ту неке историјске мистерије, Црна Гора практично никад није била под турском окупацијом.

ЖВ: Али је остала нека врста опсесије...

Д: Да, рецимо кад сам ушао у управу C. N. A. C.-а* одмах сам се сетио једне куле на пар корака од куће..., боја зидова... Недостајале су само заставе изрешетане куршумима, а нарочито је недостајао предмет који ме је највише опчињавао... сва су деца њиме била опчињена: посмртна маска неког паше, посмртна маска неког паше кога су убили Црногорци, и која је била под стакленим звоном, глава изузетне лепоте, орловски нос, ево овако, склопљених очију, некако као да спава... од гипса, ваљда.

ЖВ: Али како си улазио у ту кулу?

Д: Могао сам да уђем са чуваревим сином. Спавао сам, ако баш хоћете, на 50 метара од пашине главе. Можда је у мојој психи утисак који сам свакодневно стицао, био, претпостављам, један склад стравичних појава које се понављају, и коначно уоквирују личност, дете, и онда је оно печено, ваљда... Паша, поштарев син коме из ува цури гној, такве ствари... све је то стварно, ништа није измишљено.

ЖВ: И до ког си узраста остао на Цетињу?

Д: До прага пубертета, да тако кажем... Детињство је било Црна Гора, уосталом, зато се тамо и не враћам, јер мислим да је то један потпуно заокружен свет, склопљено поглавље, сметало би ми да опет гледам све то...

ЖВ: И никад се ниси враћао?

[15]

Д: Враћао сам се касније, негде до двадесете, тако нешто... али само на одмор, и... тако, све је то било с неким другим опсесијама и другачијом моћи хватања ствари...

МБ: Па добро, где си после тога био?

Д: Мало сам лутао, ишао сам у средњу уметничку школу, са четрнаест година.

МБ: Каква је та Црна Гора?

Д: Црна Гора, то ти је један хибрид, не, није хибрид, али, како да ти кажем... то ти је ништа! то се не може дефинисати... нема неког архитектонског стила који би ме опчинио, који би доминирао тим светом.

ЖВ: Нема муслиманског утицаја?

Д: Никаквог, никаквог... има посластичар муслиман, и то је ове..., не, али моја драга Црна Гора била је то некакво острвце, врло чудно, јер има кућâ које подсећају, ако хоћете, на француске куће, црвени кровови, прозори...

МБ: А пејзаж, какав је?

Д: Пејзаж... У то време, вазда је имало коза које су биле основна храна људима...

МБ: Да, али су то планине? Камен?

Д: Па, да! Баш због тих коза није било никакве вегетације. Било је рузмарина, и то је све! Козе не брсте рузмарин..., ове што је личило на жбун, висине 20-30 сантиметара, обрстиле су, па је после рата био покољ коза, све су их поубијали... стварно! фик! све козе...

МБ: Да би их појели?

Д: Тад се козе баш и нису пуно јеле, али су убијане на милијарде, премда не знам како, ни где? Али знам да је био

покољ, иако га нисам видео. И рат је био а да га ја нисам видео, био је на прагу града, а ја, нисам видео ништа, нагађао сам... баш зато је постојала нека жеђ за чепркањем..., ах! Страшно је то, први призори ужаса... нема ту ништа компликовано... ишао сам у уобичајену шетњу с друговима да гледамо Скадарско језеро, на 10 км одатле, и онда, иза једне окуке, пуф... били смо... као покошени смрадом..., ма, невиђене жестине, распадања, разумеш. Шта је, дакле, било? Три љусокие гурнуте онако, под пут, на сунцу..., а иза та три коња, било је Скадарско језеро, најлепша лирска панорама која се да замислити!... пошто се језеро види из птичје перспективе, на 15 км. Није то плаветнило које вам је пред носом, са талаоићима и рибама унутра... ништа се не види, то вам је један... једно платно с прекрасном позадином. Такви елементи су сигурно градили дечју психу... То, између осталог... Често сањам Црну Гору, али, на мој начин. Сањао сам је чак неки дан. Али, види... то је немогуће препричати, немогуће! Најпре..., слећем авионом (Црна Гора као није више на копну, него је острво)... Шта видим? препознајем мој лепи црногорски манастир, али сав испуцао, и сазидан од цигала, али не индустријских цигала, којих има свуда, него од огромних цигала... и од цигала, а не од камена... и то без спојева, просто наслаганих..., све су куће биле сазидане без цемента, а уз прекрасни манастир. Поређане као кутије шибица, онако, благо размакнуте, али сад, било је тих кућа и над манастиром..., тап, тап, тап... кренем ја тамо..., беше ту неколико житеља, једно степениште, помало блатњаво, тако некако, у сваком случају чудно. Ма, прави сан! Готово сам могао да пребројим све цигле, било је тако стварно..., а било је и птица...

МБ: Је ли то била Црна Гора?

Д: А шта би друго! Црна Гора, измењена... Испред тих некаквих цигала, окер-црвене боје, не опеке, него пешчара, било је неколико чудних људи, с кокошима чудесног перја, али не дугачког, дивног кратког перја... кокице, али црне, црвене, беле... ето, то је био сан о Црној Гори... Други пут сам сањао другачије, брежуљци... уместо рузмарином и нисним испошћеним растињем, били су прекривени спомеником, и сви су брежуљци били такви, плави..., прекрасно! Али то сам сањао кад сам био јако болестан, у болници. сањао сам то у нашем драгом Паризу..., али тај је сан био изазван, јер ме је претходног дана посетио један другар, земљак, који ми је причао о Црној Гори...

ЖВ: И оживео је тај пејзаж...

Д: Оживео га је на свој начин, али га ја нисам слушао..., био ми је ту Ренишо, дошао је и он, а ја сам био јако везан за мог пријатеља Ренишоа, па ми је тако другар Југословен помало сметао..., имали смо нешто да причамо... али ипак је то изазвало сан. Ренишо ми је долазио у посету сваке недеље, једини пријатељ кога сам имао, доносио ми је да цртам, па колаче..., ах! Како сам тад био гладан! Знаш, био сам потпуно испран... исклистирали су ме и нисам смео ништа да клопам..., дали ме на испитивање, и кад су ми рекли да могу да клопам... невероватно шта човек може да прождере, види..., испразне ти дебело црево, после клопаш новине, било шта, да га напуниш, то је ужасно! Ренишо... доносио ми је суве колаче, поморанџе које сам ждрао као пас!

ЖВ: Али ти клопу волиш?

Д: Смета ми то... прасетина..., страшно, ужас, ужасавам се тога. Једући прасетину никад нисам могао а да не мислм да једем бут ближњега. Увек сам био човечан са великим Ч. Кокош, пиле, све то..., шака!

МБ: Чуј, телетина, исто ти је то...

Д: Ужас! Прво, месар, то ти је један месар који разноси по кућама, често нас прећe, донесе нам уместо бифтека џигерицу, и кад је кренуло пресађивање органа, питам га ја: а он ми вели „немогуће да продају изнутрице“, и готово.

ЖВ: Зашто?

Д: А, кажи ти мени, имаш Блебера који је на телевизији и клопа комад срца... не иде! Нико о томе није мислио, сем мене, пошто сам ја монструм..., онда поставим питање и месаревом помоћнику, љубазан дечко, питам га: „Реците, успевате ли да продате органе, мислим изнутрице?“ — „Не, вели, бубреге, џигерице, слезину, све то, ништа!“. Чудно је то, је л'да, видео сам да ће до тога доћи.

МБ: Како то? Због пресађивања?

Д: Схваташ, ова та папазјанија са срцем о којој се причало, све те трансплантације..., тип се убије на мотоциклу, истом му ваде срце..., све је то ужасно, спектакл је то, замисли...

МБ: Па, морам да кажем, ...Блебер који једе...

Д: Згадило ми се, разумеш, лудило је то како се говори о ужасним стварима, ужас је постао нешто изузетно присутно...

МБ: Да, али онако хладно, не?

Д: О, сигурно не, на пример у хируршким захватима, то није нимало хладно, напротив!

ЖВ: Да, људи се одушевљавају... Та некаква знатижеља...

Д: Ни мање ни више него дангубе које посматрају саобраћајну несрећу...! Како год било, мислим да је та прича о ужасу једна врло стара прича, сви је знају, само није пронађено ништа, изузев мистицизма, што би могло да је замени, што би га разбило... Селин је говорио: „Шездесет година је довољно за размишљање“... Дође до прскања, језивог, само се оно не види... Свестан си шта је смрт, и све то што нас чека? Језиво, право срање, чак удвостручено глупошћу, страхом, јер свеоно производити ужас, много је опасније... кад видиш ратове, па чак и насиља мањег формата... чапља шета мочваром... сусед је убија. Ја покупим чапљу. Ипак је глупо убијати чапљу.

ЖВ: А зашто је убија?

Д: Наводно тамани пастрмке, замисли!

МБ: Говориш о смрти и кажеш да си свестан шта нас чека.

Д: Ах, то ме много мучи... то је нешто, то је можда једино што... што доминира...

МБ: Али на ком плану?

Д: Ех, па на физичком плану наравно. Ја сам сликар, живим у свету форми, е, па, на том плану смрт долази као нека врста ерупције вулкана, ужаса...

МБ: Да, ужаса, али у оној мери у којој ти, као сликар, живиш у свету форми, смрт би, напротив, могла да те очара...

Д: О, сигурно не!

МБ: Али, види шта хоћу да кажем, по формама које може да створи, распадање, смрт има у себи нечег живог...

ЖВ: Ту се то додирује с ужасом, ако је смрт прекид...

Д: Управо то, рецимо, убеђен сам да може да постоји нека форма свести за неког ко је управо умро, до стања потпуног костура. Савршено јасно замишљам да ћу кад будем умро видети властито распадање. Видиш, то је један мистични облик проклетства, најчудеснији, у томе је, мислим, проблем, чвор свега.

МБ: Чега, живота?

Д: Јаоно, са овим тим призорима који се спремају после...! Мене лично то много мучи, и много чешће видим смрт у природи него живот.

МБ: Па ипак је врло чудан начин на који говориш о природи, како опажаш ствари у природи...

ЖВ: Зато што се запажа један осећај вечности?

Д: Баш тако... ми, ми омо у говнима... можда је то, то нено чемерно осећање кад ое гледа рецимо панорама Скадарског језера..., за мене су то врата отворена у онај свет... која су била тако затворена...

ЖВ: Која су затварала она три коња...?

Д: Па, јесте, рецимо да су била затворена на један стравичан начин зато што је призор који сам видео с другом..., тог другара је касније убио његов брат, у лову, на Скадарском језеру, тап... наводно је случајно сама опалила..., само, била је то завађена породица... људи свашта причају... знаш већ..., мој другар, у ствари његов брат, враћа кући чамац и у њему брата без главе... могла му је остати доња вилица или тако нешто, јер с ловачком пушком, изблиза, глава... оде... нема је више...! Е, па, с њим сам ја тако бежао понекад... чудно је како се искрцао ту..., ловио је патке зими. То је смрт која ме је потресла. Видиш, можда сам једино данас..., никад нисам помислио на ту панораму, никад се нисам приближио, али малочас, док сам вам причао...

МБ: Кажеш за природу да ти даје једно осећање вечности...?

Д: Да, ... у сваком случају..., знаш, прекинимо о томе. То, морам одмах да вас упозорим, те приче, природа, смрт и све то, све ми то изгледа огромно, стравично, нема димензије које се могу израчунати...

ЖВ: Посматрати мочвару, једна од најживљих ствари које постоје, мочвара?

МБ: Да, под микроскопом...

Д: Да, али на крају, чак и у мочвари, ултраљубичасти зраци убијају све микроорганизме, па ваља тражити у мулу, у сенци где се вода уопште не миче, да би се нашло...

МБ: Говориш о природи... увек сам осећао то како се прибојаваш свега што се збива у природи, и има нешто врло чудно, што ме очарава, то с Хеси, исто је...

Д: Да, Хеои, живела је у великим градовима, схваташ? Присуство смрти у селу је много силовитије него у граду. У граду имаш чистаче улица, сав тај извештачени живот који сваки дан у зору почиње изнова, па ове то што се котрља. А у селу не. Блато вас шчепа за ноге, није то исто... зимус, на пример, замало се нисам жив закопао, идем, а блато ми довде... некакво лепљиво блато које те зграби...

МБ: Али тај утисак, имаш ли осећај да можеш да се бориш против њега, или те и сувише обузима?

Д: Све то зависи од стања духа и живота који те у том часу притиска. Рецимо у пролеће, то је стравично, та изузетна снага...

МБ: На крају крајева, створен си за земаљски рај?

Д: Ах, да, овакако!

ЖВ: А старо сликарство?

Д: Већ су ми постављали исто то питање... На пример, Фукеова Девица, у Анверу, лепа слика. Рећи да је култура срање..., не, то већ не иде!

ЖВ: Црвени анђели?

Д: Размишљао сам о разним проблемима који се дотичу нас лично, чудно је да је Фуке сликао црне и беле анђеле. Плави анђели су црне бебе, црвени анђели су беле бебе. Ма, то је очигледно..., невероватно...

ЖВ: Оно што је јако чудно јесу те крилате главе, без трупа.

Д: Да, то је то, једна мистична идеја, одсуство тела, баш тако. Опет једна Селинова идеја, „Гнусоба људскога тела". Доживео сам ту гнусобу, или привилегију да посматрам труп. Без главе, остала му је била само једна рука, рука са шаком, али са деловима одеће, јер је то био неки несретник који се бацио под воз, пред уметничком школом на Цетињу... нисмо га видели. Али пошто смо знали место, пођемо тамо један другар и ја, около милиција, и шта видимо, главу...

МБ: Тип је остао без главе?

Д: Ах, без главе! Глава је била 60 м одатле, и без доње вилице, а зачешљана, причало се да је тип који га је волео — онај је кукавац био хомосексуалац, у то време су их прогањали — дошао и очешљао га, коса му је била савршено зачешљана а лице без доње вилице..., није имало доње вилице која је симбол ждрања, разарања, а очи су биле ту, и мирис, поглед, и мозак. Чудан је био тај рез, туда, случајан; али знаш кад сам почео да се тресем, тек кад сам видео шаку, шака је стравичан детаљ, шака...! То је јако чудно, видиш тело без главе, а тресеш се гледајући једну шаку. Труп, тамо, то је апсолутно месина, черек, виђаш га код сваког већег месара, наравно, кад мало боље погледаш свестан си да је то човек, ту су задњице, бутине које је прецвикао воз, па сало, па кости, и онда нешто као експлозија чмара, тако нешто, крв, унутрашње крварење, сигурно. Видела се крв, било је стравично, апсолутно стравично, а људе, њих нисам видео...! Шака је била прљава, то је било чудно, шака му је била сва прљава, сва црна.

ЖВ: Зарио ју је у земљу.

Д: Вероватно..., копао је шакама, баш сам глуп, никад ми то није пало на памет. Шака се у грчевима зарила у земљу.

МБ: Кажеш да је шака најстрашнија, страшнија од главе?

Д: Ох, глава, ма наравно, био је то ужас...! Али, знаш, има један лек за то, да се отарасиш таквих опсесија, мислим да је то посебан дух примитивне уметности, ту им је успео један јако вешт заокрет, чудесан, јер све у свему Фукеове главе делују прилично застрашујуће кад боље размислиш, те некакве обезглављене главе... Мислим да се све више враћам примитивној уметности, то је сензибилитет који сам желео.

ЖВ: Малочас си говорио о Мантењи...

Д: А, да, много волим његовог Христа, то је слика коју сам хтео да видим, долазећи у Француску. Зауставио сам се у Милану, у Врери, и видео мога Исуса, најлепшег који је икад насликан. Сјајан је то тип, Исус, за своје време, а ту је стварно он... Нема боја, на јутаном платну, и врло мало сликан.

ЖВ: Оно што ме је изненадило кад си говорио о њему, јесте да постоји нека врста сличности у начину на који ти користиш боју...

Д: Са Мантењом?

ЖВ: Мантењине сиве, то нешто помало неопипљиво.

Д: Види, ипак сам ја рођен на пар стотина километара од Италије. Далматинска обала, то ти је једна мала Италија која се протеже...

МБ: У твом сликарству, ти сам упућујеш на Италију, а мени се пред твојим цртежима више пута дешавало да помишљам на Немце.

Д: Е, па, ту, што се тиче класичног сликарства, пошто си помињао и некакво образовање, видиш, дечак од четрнаест година који иде у уметничку школу, има и књиге о уметности, на ову срећу. Јуче, у Црној Гори, морао је да иде у Италију, или у Немачку, или у Француску, да види слике. Ја нисам ишао, и много је боље гледати књиге, јер је оригинал лоше осветљен, испумпаш се, практично си увек разочаран, док тамо, на мосту, проводио сам сате, читава поподнева посматрајући, а сликар који ме је највише опчинио, и у мојим првим сликама може се осетити његов утицај, јесте Виц.

ЖВ: Чудно, међутим уопште није противречно, оно што ти обожаваш јесте конструисано сликарство, барем то о чему ти говориш, Мантења, Фуке, Виц, а мора бити да си то спонтано говорио, док би неко с површнијим гледањем рекао Бош, Гриневалд, Гоја...

Д: Не, ни говора, сасвим супротно, рецимо Виц, он је тај од кога највише имам, а то се врло мало зна. Уосталом, никад нисам видео његове слике, али драперије, архитектура, детаљи, то је јако лепо. Не, Бош, то као да је јуче насликано, једна застрашујућа виртуозност. Бројгел, мислим да је то боље, јаче је, истинитије. Бош се, очигледно, забављао.

ЖВ: А Гриневалд, јеси ли њега видео?

Д: Не, волим неке друге Немце, највише Шонгауера.

ЖВ: Па и ту, исто, волиш примитивно конструисано до бунила.

Д: Ах, да, искрено, можда зато што то за мене представља неко отуђење.

МБ: Отуђење? Твоје су слике, међутим, проклето конструисане.

Д: Оне које су успеле, на пример ујак.

МБ: Онај у кући, велики, то је фантастична конструкција.

Д: Ма, не! Не та, то је једна експлозија, распрскавање.

МБ: Да, али која конструкција у распрскавању! Уосталом, малочас си то рекао за две или три слике, јасно се осећа да конструкција...

Д: Ах, па то је основа уметничког дела! Да би слика имала властити живот, мора да буде конструисана. Ако не успева, то је зато што није конструисана... Необичан је тај феномен класичног сликарства, буде, тако, узастопно слабо, па онда чуда...

ЖВ: Кажеш „слабо", у ком случају?

Д: Па, видиш, један Греко из Фрикове збирке у Њујорку, на пример, некакав грчки војник, имам утисак да ће ми тај пљунути у лице. Гледа те. Красно је то, али не знаш шта да мислиш. Не мислим да је то стварно генијална реконструкција света. На несрећу, тај тип тамо је позирао. Греко га је насликао до перфекције, и то је све, а, пази, све је ишло у прилог стварању дела. Сликари су били врашни фаворизовани. Кројач је био генијалан, оружар такође, исто и архитекта. Покушај данас да направиш слику са некаквом просечном кућом, елементи су се распали, опет су постали срање, и мислим да је то добро, ту се проблем може сагледати на један начин више... задовољан сам што живим данас, јер сад имаш једну апсолутно потпуну самоћу.

ЖВ: А та самоћа... Њујорк, шта си осећао у Њујорку?

Д: Њујорк? Ма, то је и сувише људски град, то ти је, ако хоћеш, Стари завет, сам град, такав какав је. То је сигурно најмање лицемеран град на земаљској кугли, Њујорк, тај бљује живот, то ти је град у еренцији. Што се тиче веселог Грека који се налази у Њујорку, не видим баш који... ће он тамо...! У Ескоријалу, то је већ нешто друго, али тамо! Смучило ми се кад сам видео ту збирку.

ЖВ: А цртеж, шта он за тебе представља у односу на сликање?

Д: Духовну вежбу, исто као и моје скулптуре, излазе тако, нису то ствари које могу да уклоним, на пример, не скицирам их оловком, цртам их директно, док кад сликам стално бришем. Слика која заиста има властити живот, има бар десетак слика у себи, десет пута је завршавана, а десети пут се вакчи. Коначно, то зрачи из тих десет слика, кад их једном избришеш, то је, мислим, проблем да се избаци једно снажно платно. Нисам у стању да замислим слику коју ћу насликати. Увек почнем с читавим кострурницама, а онда на крају задржим један једини лик.

ЖВ: У бити, слика је смрт и ускрснуће.

Д: То је живот који се смењује, врти, једно кретање у круг. То ме је увек застрашивало, не знам како су прављене те чудесне слике о којима смо малочас говорили. Не верујем да су започињане у једном а завршаване у другом углу. То би помало личило на подвиг ван људског домашаја.

ЖВ: Цртеж је често служио да поново оживи тај циклус: припремни цртежи. А ти, твој цртеж никад није припрема.

Д: Не, никад. Он је дело за себе, нека врста дуалитета који носим у себи. Цртеж, па мало претурам по костима, нашалим се с лимарем, тако то иде наизменично. Прича ми ово један пријатељ, филмаџија, кад је правио филм, оде у мртвачницу, и тамо му лекари изваде људски мозак, који се уосталом и види у филму, пресече се мозак, овако, и добије се библија, нервни центри, итд. Тако и ја замишљам да је ствар заправо у тим различитим моћима осећајности које делују, негде иде, па онда не иде, и тако редом, а све време листаш свој мозак... Сликам добрих шест сати дневно, и то је убитачно, почињем око 9-10 сати ујутро. Завршавам негде око 5 сати, прекидам, и онда увече цртам.

ЖВ: С времена на време изађеш да прошеташ?

Д: Ни говора, никад не излазим, сем кад идем на черечење, једино јуче, јер је била магла па је брежуљак преко пута био осветљен, али само одсечак, хтео сам да цркнем или да одем тамо, и тако, попео сам се горе, то је моја једина шетња већ одавно..., а одем и да накупим кукуруза, али то чисто технички, да бацим кокошима...

ЖВ: А све ове мачке по кући?

Д: Чудо је како се то коти, тешко нам је да их убијамо. Последња се родила на Јаницин рођендан, 18. октобра, па сам рекао Хеси: „Зар да је бацим у мочвару данас, на Јаницин рођендан!" И тако имамо четири мачке, превише, али деца брину о њима. Не, врло је важно имати животиње поред себе...

ЖВ: Волиш животиње?

Д: О, да, животиње су лепе и застрашујуће у исти мах, несумњиво свет за себе, силина и чудо. Нарочито птице, оне су најстрашније животиње, коначно, рептили су сјајни типови. Некако су добричине, имају у себи нешто од C. N. A. C.-ових чувара, али птице, та окретност, та некаква животна брзина...

ЖВ: А ноћне животиње? Волиш ноћ? Јер, у бити, твој свет је апсолутно један

свет дневне светлости. Јеси ли сликао ноћу?

Д: Јесам, прве моје слике су, да кажемо, ноћне. А онда су постале дневне. То је у ствари тај феномен дневни-ноћни лептир, сова или соко, али рецимо да је у почетку била грабљивица, а тако је и остало, само оно крволочно је дневно. Оно што се на неким сликама могло видети као архитектура и све то, мислим да је то био тренутак слабости. Мислим да морфологија личности мора да се своди на себе саму, да се користе првобитно постојећи елементи. Понекад буде и нечег што се односи на непосредно, на стварно, али најбаналније, било да је то чабар крви који евоцира насиље, покољ, или кућа, то је очито за психоанализу.

ЖВ: Зато што често има кућа?

Д: Да, ја сам добровољни изгнаник, кућа, кад смо били мали клели смо се: „Ако те лажем нек ми кућа пропадне у рупу у темељима." Тешко је то протумачити, шта да, рецимо, уместо куће нађеш рупу, истргнута, ишчупана. Одрасли сваких пет минута кажу „часна реч" и баш их брига. Али деца, кад кажу моја кућа, мајка им је ту...

ЖВ: Запањило ме је како су куће овде поређане.

Д: Да, гледам то свако јутро. Очигледно, највише ме обузима ова у којој су ми деца, у којој живим. Питам се чак да сликарство какво је моје није можда нека врста помало извештачене приче о оном што ћу осећати кад будем умирао, један резиме. Рецимо нека врста књижице од неколико квадратних метара...

ЖВ: Никад ниси долазио у искушење да пишеш.

Д: Јесам, јесам, али језик, јако сам осетљив на књижевност, то је стравично, та снага речи. Оно што сам малочас рекао о рату, да га нисам видео, схватио сам га кроз реч. Причао ми је један друг, шетао је са чизмом у рукама, а унутра је била нога неког Немца... Како онда, коначно, да идеш даље, рат двапут убија, јер онај ко је умро тај се овима скинуо с врата, али онај ко преживи, са овим што је учинио и видео, уопште не видим како може да му се развије психа, дође до једне потпуне блокаде, нема проблема... Јако сам задовољан што нисам видео све те страхоте...

ЖВ: Али у бити преживљаваш их горе него да си их видео.

Д: Ма, то је то, баш кроз речи, питаш ме јесам ли икад долазио у искушење да пишем, па ја управо на овој начин пишем оно што сам тада осећао.

ЖВ: Било је покоља?

Д: Да, наравно! Двојица мојих рођака су погинула..., моја тетка чак чува, брат ми је то рекао, можда је и то лаж, али то верујем, моја тетка чува капут у ком је убијен њен старији син, сав изрешетан, стравично!

Ерувал, 5. децембра 1969.

Д: Шта мислиш, шта бих ја постао у предратној Југославији, монархистичкој каква је Грчка данас? Мислиш да бих имао стипендију? Са четрнаест година имао сам стипендију за уметничку школу, храну, смештај, молићу лепо. Хранили су ме од четрнаесте до двадесет друге, док нисам дошао у Париз. Стварно. Нисам у Југославији радио ни пола сата. За осам година. Шта велиш? Нисам чак ни тражио стипендију, нити било шта. То је ишло аутоматски.

МБ: Како то?

Д: Ма, тако то иде у социјалистичким земљама. Сви клинци имају стипендије.

Дупло ништа, храна, смештај. У уметничкој школи у Црној Гори имали смо чак и четкице, папир, јутано сликарско платно. Сликало се молерским бојама у праху. Али одмах су се радили велики формати, са четрнаест година, са овако дебелим слојевима; природно, клинци су ту правили мазарије.

МБ: Али сликарска школа, је ли то било нешто ново или је већ постојала?

Д: Није постојала. Тек после рата. Покушали су да направе... Види, то су ти биле федеративне републике. Хтеле су да имају своју Ликовну академију, свој Конзерваторијум. А онда сам се ја са четрнаест година, без дипломе, оборен на испиту, нашао на улици. И тад су ми рекли: „Слушај, ти ћеш да идеш на Академију“, и чини ми се да сам једном мом другу рекао: „Важи, ако ми купиш два кила трешања“... Одвели су ме тамо, на испит...

ЖВ: Али ти си већ цртао?

Д: Јесам, цртао сам и пре тога...

МБ: Јеси ли научио нешто у уметничкој школи?

Д: Први портрет, али прави портрет који сам направио, било је то за време рата, 43, па онда 44, и одмах после рата, били су то портрети совјетских маршала, молим лепо. Ах, портрети! И то добри!

МБ: Већ су били виђени Дадовим очима?

Д: Зезаш се, али нисам лоше радио портрете, стварно су личили...

МБ: У маниру совјетског реализма...

Д: Рецимо, да, ако хоћеш... али им то није сметало да иду врашки добро, разумеш, то ми је био хлеб, рат је био, и све то...! Имао сам Коњева, све те генерале тамо, Лењина! О, обожавао сам да цртам Лењина, и, види, уопште ми није било тешко, разумеш... Јарећа брадица, све...!

ЖВ: Али зашто си правио те портрете? По поруџбини?

Д: Не, ни говора. Луд си, из личног задовољства, што! То ти је била... једна прослава ослобођења на мој начин, из мог скромног угла. Знаш, то ме се ђаволски тицало. Постојао је и тамо радио. Схваташ, у источним земљама, битка за Стаљинград је управо оно што и искрцавање у Нормандији за Французе, иста ствар. Нешто важно, а једном детету се то уреже, без проблема... у говнима до грла... све време у страху, и онда такав догађај.

МБ: Тај догађај је трајао месецима и месецима...

Д: Ипак је окончан победом совјетске армије. О том догађају говорим. Наравно да смо знали да се месецима туку. Људи су знали да се ствар креће, ипак се у ваздуху осећало славље.

МБ: Био си добар ђак у сликарској школи?

Д: Ма хајде, нисам давао ни пет пара. О, да, радио сам, радио сам мање-више. Не, види, сликарска школа са четрнаест година, у доба пубертета, свашта сам радио, свакакве глупости.

МБ: Јесте ли се сматрали уметницима?

Д: Ма, наравно да нисмо! Не верујем, стварно мислим да нисмо...! Ах, сматрали смо се ђаволима лично. Били смо полудивљи, сишли с брда, неки су уосталом пре тога и били чобани. Био је и један посластичар, имао је четрдесет година. Није имао ни једног јединог зуба у устима, а био је и један тип без ногу, овако, до задњице.

МБ: И похађао је уметничку школу?

Д: Свега је било унутра.

МБ: Са четрнаест година?

Д: Ма, шта си ти мислио? То ти је слобода, срање! Типови који пре рата нису могли да студирају. Веселници, богаљи.

МБ: И одједном су добили могућност...

Д: Ах, али онај стари посластичар, зуби су му били потпуно пропали у средини, схваташ. Било је монструозно видети га кад се смеје. Имао је херкуловску снагу, подизао је столове у својим трулим зубима. Стари мој, то је требало видети! Чобани, било их је пуно и без руку. Цртали су патрљцима. А онај што је ишао на штакама, полиомиелитис...

МБ: А профани, какви су били?

Д: Пуно је било богаља, баш је било чудно, много су били смешни. Директор беше неки стари карикатурист, иначе шармантан, пун воље, који је све то схватио озбиљно.

ЖВ: Поставили су га као с неба за профу после ослобођења?

Д: Баш тако. Ма, не, уопште није био партизан. Био је чувен по неком стрипу који је имао много успеха пре рата. И ево ти га ту, директор уметничке школе, а и један мој ујак је био профа. Тај ме тепао. Пљус, паф...! Аветиња.

ЖВ: Ујак ти је био сликар?

Д: Виђао сам књижице о немачком експресионизму. Био је ту неки Нолде који ми се свиђао. Нолде је добар сликар, много ми се допадао, а задесио се неки момак који је имао њушку попут неког Нолдеовог лика, с огромним буљавим очима и округлом главом, и тај ми је позирао. Много је био туњав, тај момак, крстио сам га Слепић.

ЖВ: Како? Слепић, змија?

Д: И дан-данас га у Црној Гори зову Слепић. Сад је профа ликовног. Има бицикл, вели ми сестра: „Несретник, и сад га зову Слепић", баш смешно. Била је гомила типова који су хтели да ме зајебу, давали су ми свакаква имена: Грбо, Трули, такви некакви штосеви, али никад се није примило. А они веселници тамо, које сам ја дохватио, сви су задржали надимке. Има један кога сам звао Чукарац. Сад је у Паризу, још увек га зову Чукарац. Долазио је чак, недавно.

МБ: А међу вама, било је типова који су искакали, који су имали талента, или сте сви радили исто?

Д: О, што се мене тиче, нисам имао утисак да радим што и остали. Али, ако ћемо право, били смо ту Тошо и ја који смо правили за оно време чудне цртеже. Говорило се: „Штета, имају добру технику а цртају глупости!" Ах, с тим је била мука! Био је то период одмах после стаљинизма...! Мучно, је ли?

МБ: Излагао си у Југославији пре него што си дошао овамо?

Д: Прва слика коју сам продао, купила ју је цетињска Галерија, била је много лепа. „Смак света".

ЖВ: Смак света?

Д: А, много лепа слика. Платили су ми 60.000 динара, а мој отац је зарађивао 20.000 динара месечно. Видиш, било је то добро плаћено. С тим новцем сам дошао у Париз.

МБ: Је ли то било на некој самосталној изложби?

Д: Није, али је баш црногорски, баш онако породично, разумеш, као код Јермена, Јевреја, Грка; казали су: „Мали Дадо иде у Париз, е па, нема шта да серемо,

треба да му купимо једну слику." Онда су дошли код мене пре него што сам кренуо. Рекли су ми: „Добро, купићемо ово." И још је тамо, мислим, окачена. А ја сам пошао са 60.000 динара, ипак је то било 20.000 франака педесет шесте. То је било нешто, могао сам од тога да једем месец или два.

МБ: И онда си ушао у литографски атеље?

Д: Да, један ортак Југословен рекао ми је: „Можда ћу ти наћи шљаку". Јер ме је био запослио у молерају. Клаоика. Готово сви то прођу. А онда сам упао код Патриса. Тамо су ме питали за године, невероватно...

МБ: Кад си дошао у Париз радио си као молер.

Д: Да, да.

ЖВ: Дуго?

Д: Не баш дуго, два или три градилишта. Кад сам радио код ортака, оног што ми је нашао посао код Патриса, морао сам да стружем капке, разумеш, на парисним зградама, грозно, капци на склапање, разумеш, из шест делова. Требало је то састругати, стругати плафоне, ма цркавао сам. Али добро ме је плаћао, давао ми је 200 франака на сат. За то сам куповао платно, узми рецимо ову Бебу која ће сад на изложбу. Платно и боје купио сам од тих пара. Чудио се што тако трошим лову. Глупаци, разумеш.

МБ: Како си ушао код Патриса?

Д: Преко тог ортака. Он је сад у Њујорку. Добар је цртач. Данле, упаднем код Патриса и онда, било је будала тамо, ах! Грозно! Шеткали су се са сунчаним наочарима. Да возиш с њима...! Ма да, кад ти кажем, сликари...! Све типчине, бркате, прслук и остало. Доносили су своје портрете које им је правио неки фотограф... Ужас. Ничег није било. И онда једнога дана бане Дибифе. Тап. Дибиф с кофером. Немогуће, не носи ваљда цртеже у коферу!

МБ: Али знао си да је то Дибифе?

Д: Ах! да, да, да, да, Патрис, казао ми је: „Долази Дибифе да прави литографије..." И онда, Дибиф, долази, онако пајташки с Патрисом. Али, био је то лош знак, јер су се после недељу дана поштено посвађали.

МБ: И онда?

Д: Моји цртежи и неке слике били су окачени у једном углу атељеа. Ма, нисам био баш тако глуп...! Нешто као Грк који покушава да утопи робу... А имао сам и мапе с цртежима од којих су неки које ћу вам после показати на тавану, стигли из Београда преко једне девојке која је била љубазна да ми их донесе. Један старац, Југословен, бркајлија од осамдесет година, јако, јако смешна особа, посредник неког издавача Ђакометија, Швајцарца који је покренуо едицију »L' oeuvre gravée«, волео је моје цртеже. Један дан нисам дошао на шљаку — грозно сам се натрескао — сутрадан стижем у атеље. Појави се он и вели ми: „Ах! слушај, Дибифе ти је похвалио цртеже." Дибифе је, наравно, био једини сликар кога сам уважавао. У том тренутку, у Паризу, ничег другог није ни било. Знаш шта је 56-те било у моди. Рекао сам Патрису: „До ђавола, показаћу цртеже Дибифеу." „Ах", вели ми он, „ни говора, нећеш досађивати муштеријама...!" Није дао. Нисам имао среће, нисам био ту, ни он, па је стари, земљак, показао моје цртеже, бакрорезе, Дибифеу који се одушевио. Враћа се Дибифе и каже ми: „То је изврсно, изврсно. Послаћу вам једног трговца сликама."

ЖВ: И учинио је то?

Д: Послао ми је Факетија. Опет нисам био ту. Видиш, нисам баш често долазио

на посао. А онда Факети спласне, наравно, очигледно није хтео. Дибифе ми после каже: „Сад ћу вам послати другог, кога одушевљава све тога жанра...“ Али пре тога, пре него што ће доћи тај други трговац...

МБ: Али био си већ видео Џејмса Спејера?

Д: Не, Џејмс Спејер је био љубазан и купио ми је код Патриса, на самом почетку, једну слику за 3000 франака.

МБ: Како је дошао код Патриса?

Д: Хтео је, мислим, да пише о литографији, и дошао је с једним америчким сликаром који је тамо радио. Видео је моје цртеже, заинтересовали су га, али купио ми је заправо две или три ситнице..., за 7000 франака купио ми је једну слику.

МБ: Али први је који се заинтересовао за то што радиш?

Д: Ах, јесте, први, споља, истина је, први. После тога телефонира ми ортак који ми је нашао посао код Патриса. Ретко су ми телефонирали у атеље. Кажу ми: „Дадо, за тебе.“ Вели он мени: „Чуј, Калиновски хоће да доведе једног колекционара који се занима за твоје цртеже. Али пази, понеси обавезно старе цртеже из Београда, бољи су“, а то је било тачно. Онда ја узмем све нове цртеже, без слика, донесем цртеже из Београда, једно десетак, добрих. Дођем код ортака, њега нема. Срање, кажем себи, али врата су била отворена. Није било никог, и ја тако останем у атељеу. Било је то у близини Италијанског трга, кад, туп, улазе двојица у мантилима, омањи, Калиновски и још један који не проговара, ни добар дан. Гледа цртеже. Ћути. Кажем себи „пропало“. Прегледа све цртеже, каже ми: „Даћете ми вашу адресу“ и вади подсетник. После ми ортак вели: „Ах, тражили су ти адресу! Пропала ствар, неће бити ништа.“ Ја сам био задовољан, казао сам: „Узели су ми адресу...“ Био сам сто посто сигуран.

МБ: Познавао си Калиновског?

Д: Не, чак ни то, знао сам као кроз маглу да излаже. Калиновски је било руско име, помало страно, тако сам га запамтио. Онда сутрадан дође тај други купац. Отварају се врата, исти човек, онај што је долазио с Калиновским. Био је то Кордије.

МБ: Стварно!

Д: Ах! само овај пут Кордије уредно очешљан, у лепом мантилу: „Није ли овде један сликар, Југословен?“ „Да, овде је.“ Био сам ту и кажем му: „Гле, чини ми се да смо се већ срели.“ „Ах! чиме се бавите, покажите ми то.“ Онда му ја покажем ружичасте бебе, које заправо није видео. „Ах!“ вели ми он, „каква глупост, зашто ми то нисте показали?“

МБ: Зашто? Твоји београдски цртежи били су другачији од оног што си тада радио?

Д: Биле су то бебе, али згуснутије. Кордије ми је одмах купио ове слике. Три слике за 60.000 франака! За оно време је то било пуно. Избушио сам лову чиодама, новчанице су биле крупне, знаш, по 5000. Била је ту некаква даска за отиске, искачио сам их чиодама, разумеш, прекрио сам је ловом. Долази Патрис и каже „Ах!“ И тога дана сви наркоси из кварта, а онда... табла! Почели смо од Сен-Жермен-де-Преа, попели се на Монпарнас, и знаш где сам се спустио трештен пијан? Код Куполе. Ђакомети седи, поздравља ме, Ђакомети ме поздравља, разумеш!... како сам се после непријатно осећао! Ђакомети! Две недеље касније поново се појавим у околини, он ме види и, мислим, сигуран сам, да је хтео да ми назове добар дан, али ја сам подвио реп и побегао, толико ми је било непријатно. Био сам уштављен, а

главуца...! Сећам се да ми је рекао да то није било никакво пијанство, да се он, док је био млад, и жешће опијао. Што ме је страшно увредило. Дакле, те вечери сам потрошио сву лову. Готово сву. А онда ме је Кордије позвао на клопу. Рекао ми је: „Да, да, показао сам пријатељима ваше слике, много им се допадају", а баш је био продао једну од њих Монтегију. После сам чуо да је и мој пријатељ Ренишо хтео да купи једну, од тих беба. То ми је казао сам Ренишо. Дакле, ишло је одлично од самог почетка, и онда... Кордије, пошто сам наставио да радим литографије, тамо, нисам имао простор за рад, Кордије ми је нашао собу у Булоњи. После тога, не знам, нешто се засрало. Али сам му зато рекао да би било јако добро кад бих могао да одем у село. Једне вечери, чекао сам га до један сат ујутро, био је на некаквом коктелу у неком приватном хотелу у авенији Hoche, не знам више где... гледао сам силуете унутра, ђаволе, и чекао сам га. Одвео ме је у Курсел, мислим да је било лето...

ЖВ: Овде?

Д: Не, у Курсел, код чича Левена, модела за „Томаса Мора". Ах! што ми се ту допало! Био је јун месец, јер је пшеница већ била почела да жути, сећам се пшенице, замисли, макадам, улица des Canettes, а онда пшеница, разумеш, мења се.

ЖВ: Пре си живео у улици des Canettes?

Д: Не, али сам туда пролазио...! Живео сам у атељеу, у улици Boulard...! Спавао сам у атељеу, на углу. Патрис ми је давао 9000 месечно, није баш пуно, је л' да! Половину времена нисам ни долазио, разумеш. Радио сам килаво, и, пре свега, никад нисам научио литографију.

МБ: Овде бих желео да ти поставим два питања. Зашто си сликао бебе?

Д: Тја, почиње се од А, је ли, а завршава са Z, не? Коначно? морало се почети са сликањем ћелија, фетуса, беба...! Па рецимо да сам прескочио два-три поглавља, мислим да је то то. Начин да се приступи свету од истинског почетка.

МБ: Да, али могао си му приступити преко животиња!

Д: Ах, не видим никакву разлику између човека и животиње! И шта онда!

МБ: Кажем ти бебе, јер су људи тиме били баш запањени!

Д: Ах, то, свакако, бебе, то апсолутно опчињава!

МБ: Они који су видели твоја прва платна, било на првој изложби код Кордијеа...

Д: Ма, то је страх у људима, јер су бебе одвајкада свеприсутан мотив у ликовном стваралаштву човековом. Размисли мало, у ренесанси...

МБ: Али, на крају крајева, ту није реч о изричитом избору?

Д: Јесте, јесте, има једно платно у Лувру, Рубенсово, на коме су искључиво бебе. Нико не би помислио, а то је најлепше Рубенсово платно. Без премца...!

МБ: Јеси ли знао за то платно?

Д: Радио сам то, заправо сам био инспирисан тим платном. То није страно мом надахнућу, то говори да су бебе постојале већ пре. Али гомилање беба било је код мене инспирисано тим Рубенсовим платном.

МБ: Кад си дошао у Париз, ишао си у Лувр?

Д: Ах! Наравно, наравно. Десет година сам чекао да одем у Лувр. Кад сам отишао у Лувр, први пут, неким чудом сам

ишао право према сликама за које сам знао да су у Лувру, појма немам како. Прелазио сам стотине метара, тап, да бих се зауставио пред Диреровим аутопортретом, не знам како, али схватио сам да тај малени портрет не би могао висити у великим салама, разумеш. Видео сам она велика чудеванија Риталова, тамо, схваташ, Концерт на трави, све ме то није занимало. И онда, тап, одлазим код чича Дирера који држи свој чичак. То ми се допало, та слика, кад сам је видео. Добра. Добро осветљена, поподне, тамо, још како. Осветљава је Tuileries, не знам је ли још увек ту.

МБ: Има још нешто. Зашто село? Кажеш да је кад си дошао у Курсел...

Д: Чинило ми се да је ту стварно могуће вратити мало ствари у ред, почети размишљати, јер у хаосу какав је велеград ја сам лично био потпуно расцепкан, искидан. Ништа више нисам видео, стварно, ходао сам улицом али растављен на делове, баш тако, срање. Грцао сам као у некаквим говнима, ништа нисам видео.

ЖВ: Али у Црној Гори, живео си у вароши, у граду?

Д: Друго је у Црној Гори. Мени је све то било као позориште, потпуно лишено живописног, то је веома важан чинилац, зар не? Црну Гору не можеш нигде сврстати, не можеш да кажеш је ли то оријентална архитектура, западна, италијанска, не, то ти је ништа, разумеш. Нека врста манастира обновљеног 1900-те, а да баш ни по чему није 1900-та, гледај, како то да замислиш. Камене куће без и најмањег трага живописног. Било је нешто барокних елемената, ипак, који су се протезали преко једног фриза, али не верујем да сам их видео пошто сам био сасвим мали. То сам открио касније.

МБ: Значи твоја потреба за селом не долази одатле?

Д: Не, то сам открио. Могао сам набасати и на нешто друго.

ЖВ: Град, у њему се никад ниси осећао добро?

Д: Не, заиста нисам, тај недостатак места, простора, ваздуха, не, све ме то није занимало. А онда, требало је одједном видети и сувише занимљивих ствари које нисам успевао да похватам. Био сам збуњен, све време збуњен.

МБ: И од тад се ниси помирио с градом?

Д: Сигурно бих савршено поднео Париз да сам имао ујака из Америке, разумеш, да ми плати било какву гајбу, башту...! Има гомила типова који то данас врло лако налазе. Ја не могу да нађем ни хотелску собу. Готово. Сваки пут, налазили су да имам фацу, некако није ишло, шта ли. Чак и данас, ако имам несрећу да тражим собу у хотелу, направе фацу, пљас, шта ја знам. Једног дана ме на улици зауставио неки пандур. Ах! То, никад то нисам разумео. Гледао сам га с друге стране улице. Он пређе улицу и пита зашто тако гледаш? Разумеш, нисам знао шта да одговорим. Гледао сам га, како, не знам, али му се то није допало. Мора да сам га гледао осорно, у сваком случају самоуверено, а нисам га ни видео, можда чак нисам ни гледао пандура, али сам овакако био ту, у својим говнима, је ли, и онда ме је он засрео, не.

МБ: У селу се осећаш добро. Волиш га у односу на град или као такво?

Д: Као такво, јер мислим да је град нека врста кристализације феномена живота, то нешто ћелијско, опет се враћам, све то гомилање, сва та говна, је ли... Не, село, то је...

МБ: Град се никад не јавља у твом сликарству?

Д: Не знам. Да, да, има један цртеж, тамо, који представља New York City. Оне кутије тамо, то је Њујорк. Леп цртеж.

МБ: Које? Плоче?

Д: Да, нису то плоче, на оном великом цртежу, него коцке.

ЖВ: Али нема ни дрвећа, цвећа има, понегде...

Д: Пази, баш ти елементи су уметничко дело сами по себи. Као и архитектура. Дрво, гледаш га, и то ти је довољно. Савршено довољна духовна вежба, гледати дрво. Тако допуњаваш батерије, претпостављам. Гледати зид преко пута, са глупачом која се свлачи, такви штосеви, све је збркано, разумеш. Нема више... Слобода више нема право грађанства, збрисана је.

МБ: А ипак те је то држало, зидови с прозорима. Било је једно време кад си од њих правио слике!

Д: Ах, чуј, то, то ти је врло просто. Нема ту никакве тајне, то што тамо видиш су рушевине... Ти зидови... Треба рећи да сам ја овде зидове поправио властитим рукама, је ли. Види... Па и у селу у ком сам се искрцао 58-ме са Кордијеом, е, па у том селу чак и данас постоји нешто као зид, апсолутно огроман. Мора да је дуг неколико километара...! Има и остатака феудализма, једна кула... Природно, фамозне Венсенске зидине инспирисале су ме као и Рубенсово платно, као и моја Црна Гора у почетку из које све потиче, која је срж мога надахнућа. То је та нека мешавина...

ЖВ: Машине, никад их нема?

Д: Ах! Има. Моја прва платна била су механичка, долазила су право из мојих сећања на детињство које сам провео с другом, оним што је убијен на Скадарском језеру. Његов отац је био бравар, и сваке суботе по подне он је долазио по мене да распремамо радионицу, француски кључеви, клешта, знаш већ, прибор за лемљење, за налајисање, тај некакав чекић.

ЖВ: Лет-лампе?

Д: Не, није било лет-лампе. Да, била је једна. Али овај је радио врло примитивно, лопатицама, разумеш. По зидовима су биле даоке с ексерима, требало је окачити на десетине алатки.

МБ: Пада ми на ум „Икаров пад". Има у њему нечег од дечје игре „мајсторисања", зар не?

Д: Да, да, знам. Не знам одакле је то дошло. Ја лично никад нисам имао баш лепих играчака.

МБ: Није то оно механичко о чему си причао, него сам помислио на њега кад си говорио о твојим првим платнима на којима се појављује машина. Коначно, запажа се да постоји гомила ствари којих нема у твом сликарству. Ватра? Пада ми на ум „Жена која узвикује пожар".

ЖВ: Тачно, ватре код тебе нема, а ни воде.

Д: То је, мислим, као и дрвеће, то је проблем дрвета. Ако ћемо право, то што ја радим је једно строго контролисано сликарство, и веома полако конструисано, је ли. Ја воду видим да врло добро стоји у једном експресионистичком сликарству, много пре, чини ми се... Причам глупости, је л' да? Види, правити одраз неког лика у води може да буде занимљиво, али ми то изгледа као подухват стварно...

ЖВ: Да није пре тај живот воде и ватре оно што ти смета? Зато што је све што ти направиш као... слеђено.

Д: Ах, скамењено! Наравно. То је оно фосилно...! То су антагонистички еле-

менти у животу, оно што сам малочас говорио: досађивао сам се јер више ништа нисам видео. Па, да, опет, товарим себи на врат елемент воде, ватре, онамењену материју, зидове који су мој главни извор инспирације, ако хоћеш, или ликове... Мислим да се морамо зауставити, разумеш.

ЖВ: Малочас си нам показао фотографије Црне Горе, под снегом. Снег, то је елемент који те је могао опчинити, не?

Д: Да, али то је елемент коме култура није склона. Осим Бројгела, нема ништа са снегом, треба ли то и рећи. А колико има снега у кичерају? Квадратни километри! Дете на мајчиним грудима прекривено снегом! Имаш те руске сликаре кичере... Један је био у Југославији, звао се... Колесников. Сликао је само снег, продавао је то као алву, тројке у снегу.

МБ: Али вода се може осетити у твом сликарству иако није приказана, као крв... Нема ни крви...

Д: Не, то су пролазне течности, то нас не занима.

МБ: Како то, пролазне течности?

Д: Па тако, губе се. Не, *ако ћемо* право, одсуство воде... Ах, ма види! Његов је корен потпуно стваран, утемељен. У Црној Гори, на Цетињу, нема ни капи воде, ни поточића, ништа, нула. Природно, нема ни базена.

ЖВ: Је ли то истина?

Д: Е! Жива истина. Купали смо се у некој врсти удубљења у стени где су чобани догонили козе на појило, два кубна метра воде, то је све, па смо се лети ту брчнали... Е, истина је.

ЖВ: Али крв, стварно је то доста чудно...! Твоје фигуре уопште не крваре...! Кожа им је одерана? Крви нема.

Д: Не, крв ти је као и грчки стубови, она помпезна страна ствари.

МБ: Ипак, помпезна страна! Погледај Рембранта, Сутина!

Д: Истина, то јесте добро.

МБ: Док се код тебе крв никад не појављује.

Д: Стид! То је тачно, једино то. Никад не бих сликао крв, да ли си луд! Ја, с мојим успоменама на крв, срање. Одвратно. Али појављује се један чабар крви, ерувалски ex-libris.

ЖВ: Заправо чаброви крви...

Д: Да, да, то је ерувалски ex-libris... симбол... Ипак је то смешно... али ствари које ја сликам уопште нису смешне.

ЖВ: Нису смешне али нису ни драматичне или силовите. Нису то екстремне ситуације, увек је то...

Д: Ех, двосмислено је то, наравно, двосмислено.

ЖВ: Врло двосмислено.

Д: Али вечност ти је то, двосмисленост. *Драма* је нешто пролазно, је л' да, бура је пролазна, и бол, али двосмисленост, двосмислености нема краја зато што не разумемо ништа.

МБ: Да ли се у функцији те двосмислености у твојим цртежима, у твом сликарству све преображава? Не можеш да нацрташ патку а да јој не прилепиш само једну ногу, или три, или четири?

Д: Ма не, нема говора о томе да цртам патке. То је оно што сам рекао и за дрвеће, посматрам ствари, ствари које ме нарочито привлаче, а онда, после, буде нека врста смеше која изађе, и то је моје сликарство. У сваком случају не мо-

гу да се сетим. Невероватно се напрежем, рецимо кад направим неко платно као што ми се недавно десило да направим једно у Бретањи, па ако хоћу да се сетим шта сам урадио, број линова, ништа, нула, немогуће, а не могу ни да замислим овоје платно. Истина је то, знаш, то ми потпуно измиче, све морам поново да видим. Знам да бих крепао од муке. Оног дана кад будем на самрти, стварно ћу имати утисак да ништа нисам пропустио пошто просто нећу моћи да се сетим шта сам радио. Јер је толико елемената унутра. Не можеш се сетити триста линова који су на неком цртежу или на некој слици.

МБ: Али оно што ме копка јесте та потреба за мутацијом, за преображајем. Све што ти прође кроз руке:

ЖВ: Да, мења природу. А осим тога кад кажеш „патка, заправо је никад нећу насликати, ни дрво"...

Д: Али ја то чиним, ако ћемо право, ја то чиним. Стварност се појављује али у једном мени својственом језику.

МБ: Још нешто је врло чудно — много чешће се сусреће мушки него женски пол.

Д: Ах! Тја, па то је мој властити пол, зар не, то није никакав проблем. Нека врста огромног портрета. Знаш, право да ти кажем, врло ми је тешко да говорим о мом сликарству јер морам да се сећам, да изађем из нечег што сам управо довршио да бих могао нешто да кажем јер, наравно, кад цео дан сликам, кад сам са́м, постављам себи питања, размишљам као и сви други о свом послу, па то понекад штима, буде нека врста тихог монолога, који сутрадан можда постане слика. То је то, та спрега... али овако говорити о сликарству, е, то је срање...! То је гњаважа јер се ту уплиће аналитички дух, сто посто пописан, утефтерен, не, то није могуће. Али истина је да ти монолози могу да наговесте неку слику која почне да се развија сутрадан, али се она коју данас радиш мења према том монологу. Ако хоћеш, не мислим да тај монолог може да јој буде стран.

МБ: Али твој тихи монолог се врло вероватно храни гомилом ствари а ти нипошто ниси равнодушан на оно што се дешава у свету, било да су то расни проблеми, војни режими или рат у Вијетнаму.

Д: То, на несрећу, потврђује моје сликарство као постојање једног стварног и вечног ужаса, то је оно зајебано. Зајебано је у животу то што кад те задеси нека мука, кад си жртва, и ако је то последњи ударац који примаш, разумеш, кажеш после свега, па добро, плаћам, и само да више не буде тих ужаса што се понављају. Али ужас није само та мука која те је задесила него и будуће неизбежне муке. И мислим да је то оно што покушавам да сликам. Тај очај без предаха. Није то лични очај... много ми смета кад се то поставља на план појединачног, актуелног, и слично. Реч је о нечем..., што сам малочас рекао, вечном.

МБ: Некој врсти проклетства које се никад неће окончати?

Д: Баш тако. Ма, баш тако. Ни мање ни више, то је то. Одатле долази та некаква обузетост, тај ужас, који ме се лично тичу? Дешава се да успевам да цртам. Сликам, прилично се мучим, па ипак технички успевам да остварим, и мислим да моје сликарство може да иде само на горем, на све изразитијем ужасу... зато што је та потврда све изразитија и стварнија. Значи ту сам где сам, и она мора да иде даље, то је нека врста хорор-бизниса који мора да се врти.

ЖВ: А појам среће?

Д: О, не, то су глупости. Никад то себи нисам постављао, то је стварно добро за XIX век или такве штосеве. За једног уметника је то ништа, апсолутно ништа,

ма не, никад, то се не поставља. Много би ми сметало кад бих био срећан, искрено, угњавило би ме. Мислим да је то крајње глупо. Али како год било, на пример у мојим личним и другим познанствима, зачудо су то увек врло несрећни људи, притиснути неком муком, да кажемо једну гадну реч: људи притиснути теснобом, који ме занимају и које занима моје сликарство. Некако им то годи, како, не знам, рекло би се да им доноси нешто, то је нека врста ужаса који они осећају, који не исказују а виде га оствареног.

МБ: Обојица смо о томе причали и не смета нам, тај ужас.

Д: Не, не смета вам зато што сте заљубљени у сликарство, и што имате осећаја за ово што радим. То је нешто што вас се лично тиче.

ЖВ: Не смета нам зато што је хладно као чињенично стање.

Д: Није лично, разумеш. Није сентиментално, коначно прича је потпуно одсутна из мог сликарства.

МБ: То је оно што смо говорили, изван времена је, вечност ужаса.

Д: Време је појам којим баратамо, али време не постоји, то сваки зна. Фрустрирани смо својим костуром који шетамо док се не раопадне, такве глупости. Рецимо, исто тако и полност, е, то је круна свега...! Али, коначно, све је огавно, све је ужас. Ја, где се ја осећам помало стиснуто, истина, то је кад видим малог Малколма... Врашни је лепо то дете, али једнога дана, разумеш, тап, комадање, молим лепо. То је тако ужасно.

ЖВ: С децом човек има осећај среће.

Д: Да, да, али моја лична ситуација је помало посебна, деца су мелези и проблем се поставља на један други начин.

ЖВ: Тај проблем те се јако дотиче, боја, раса?

Д: Ах! Свакако, свакако.

ЖВ: Врло често о томе говориш.

Д: Наравно, зато што га имам..., то је нешто што сам накнадно открио. Открио сам га, ако хоћеш, његов врхунац открио сам у Њујорку кад сам срео своју жену Хеси. Па и за мене самог, кад сам отишао у Београд говорили су тај је Црногорац. Видиш, некакав облик антисемитизма који ме је врло рано повредио. И то је свакако проблем који ће непрестано нарастати. Сад је кренуло. Долази до апсолутно потпуног суочења. Расисти су све бројнији и бројнији, разумеш.Ваља прочитати ону Клеверову књигу, знаш, стварно није лоша. Запажа врло разборите ствари. Направио је то у ћузи, ту књижицу, таква књижица вреди... постоји ли неко наслеђе некакве мудрости, нека је то хришћанство — ја лично сам га примио јер сам рођен у хришћанској породици — одбијам га. То је оно што сам рекао ортаку у Њујорку. Каже ми Мишел: „Знаш да је сутра православни Ускрс, долазиш ли?“ „Брига ме!“, кажем ја. Кажем: „Зашто? Сутра ћу да се частим с тобом и осталима који нису православци и шта ће бити с њима?“ Ништа. Разумеш, то је већ начин да се извучеш, да увалиш друге у некаква говна. Мислим да се мора одбацити све што мирише на удобност. У Америци су сви празновали осим црнаца.

МБ: Поново помишљам на децу. То је нешто што се може констатовати, чак нека врста спектакла, тај раст, развој деце, њихов процват. То је нешто на шта ниси осетљив?

Д: Ма да, наравно да јесам, али слутим и раст будућег расисте који ће касније живети поред њега. Не гајим илузије. То је оно што ме спречава..., вероватно је то једна апсолутна довршена прича...,

несвесно. Али, право да ти кажем, ја сам је тражио, разумеш. Можда сам одбацио неку врсту удешавања ствари, много мудрију, примеренију. Никад ме то није искрено занимало. Увек сам то свесно одбацивао. Али ово ме је занимало зато што ми се наметало, више је истицало ствари. То је то. Нека врста задовољства, можда и болесног, у сваком случају са две оштрице. Ствара невоље. Ризикујеш да дођеш до занимљивих ствари.

МБ: Чудно, али не успевам да у твом сликарству видим безнађе.

Д: Ех! Па безнађе је једно назадно осећање и апсолутно достојно јадних типова. Мене безнађе не занима.

МБ: Да, а ипак, начин на који ти видиш тај вечни ток будућности, то је да се бациш у мочвару.

Д: Није, није.

МБ: Нарочито кад мислиш на своју децу.

Д: Зато и стварам дело.

МБ: Да, али твоје сликарство није некакав лични егзорцизам.

Д: У сваком случају не треба то да буде. Око мора да постане нешто свакидашње.

МБ: Занимљиво је то што велиш, јер има толико људи који кад виде твоје сликарство кажу: о, ла, ла... какве будалаштине ради тај момак! Да не слика...

Д: Да, то је отрцана теорија. Прича о Пикасу који би убијао људе да није био сликар. Има у томе и истине, наравно. У свему има истине.

МБ: Коначно: ти си момак који чврсто стоји на земљи и који констатује...

Д: Да. Читаво моје сликарство је свакако и одбацивање света у коме живим, цивилизације, оног што се данас зове цивилизацијом.

Превео са француског
Милојко Кнежевић



■

*Из разговора с Дадом**

Мајкл Пепиат

□

ДАДО: Већ две и по године цртам практично сваки дан, нарочито кад више нема светла, с вечери или у зиму. После умора од великих слика у уљу, цртежи пером сматрају се неком врстом предаха, или бар могућности да се побегне од сликања и да се оно поново открије другим очима. Само, направити добар цртеж једнако је тешко као и направити добру слику, и нема ту никаквог предаха, јер да бисте било шта направили морате бити напети... Мислим да између мојих слика и мојих цртежа влада снажно саучесништво. Праве се различитим ритмом, али подједнако мучним и спорим. Понекад сам осећао да сликање почиње и превише да се очитује у цртежу, кад је цртеж постајао и превише течан, превише пластичан — и морао сам истом да прекинем и почнем испочетка.

Следиш ли исте преокупације кад црташ и кад сликаш?

Ја не следим преокупације. Оне мене прогоне!

Али у оба случаја...

Видиш, оно што ме занима у цртежу јесте његова строгост, ужасна строгост. Нема ту ничег привлачног. Тврдо је, као со. Цртање пером је да кажемо шездесет пута опорије за рад него цртање графитном оловком. Перо те кочи, треба готово гребати папир, као у тетовирању — јер папир је веома рањив, има у њему нечег од коже. Желео сам, кад год бих заронио у њега, да се на лист сручи нешто попут отровне кише, али да на крају буде леп.

Дешава ли ти се да бришеш, или да правиш више слојева као на сликама?

Не. Управо је то грозно код цртања пером. Све остаје, све је забележено као нека врста кардиограма. А оно што је мени свакако најлепше, јесте кад се масе и белине уобличе онако како ја никад не бих замислио.

Кад почнеш да црташ, да ли у глави већ имаш неку слику?

Не. Апсолутно не. Нисам способан да замислим цртеж, да га **осетим** од самог почетка. Кад радим, пре свега покушавам да зароним негде другде, да побегнем од живота. И оно у чему сам можда успео, у ретким приликама кад до тога дође, долази као несрећа, нешто као цигла — паф! Баш тако.

Уметност је за тебе могућност да побегнеш?

Чини ми се да је читава уметност, не само моја, фатално трагање за неким другим животом. Могућност да се побегне, ако баш хоћеш, али оно што је страшно, и што је посебно занимљиво у уметности, јесте то да она води извесној самоиздаји. Можеш покушати да побегнеш и да избегнеш да говориш о стварима које те муче, али оне се стално јављају.

Уметност на крају каже истину...

Баш тако. Као у некаквом бунилу. Или исповести. А пошто ретко навраћам код свештеника, аналитичара, ситних бена, и свих тих... По мом мишљењу, то што радим паралелно је са стварношћу. Мислим да је то нека друга стварност — можда је страшно уображено то рећи. То није стварност у којој живимо, није то чак ни моја властита стварност, пошто стварност мога рада постаје већа од моје која је јадна као и било чија друга. То, мислим, казује да драма коју живим с мојим радом није достојнија пажње него ли драма некога ко не може да хода.

Зашто та стварност укључује такву опседнутост телима у распадању?

Тела у распадању? Често су ми говорили о распадању у вези с мојим радом, али не мислим да је то баш то. Све ми је то некако површно, чисто фолклорно. Знаш, оно што ме опчињава јесте она изванредна сложеност, непрорачунљива, каква је

* Овај је разговор пресен и сажетан три засебна интервјуа. Сви су били забележени на магнетофонску траку, али препис који следи, попут дословног превода, одузима бројне нијансе. Подругљиво фразирање, колебање, повређена сујета, жестока заједљивост, сва она игра саучесништва између ловца на речи и његовог плена (који хоће да буде уловљен, али на властитом терену...) нестаје кад се једном сажме црно на

белом. Губе се и смех, на који се никад није дуго ченало, гестови, намигивања. Читаоцу остаје да их пронађе по својој вољи, и да можда тиме поново оживи све уживо снимане разговоре.

људско тело. Јер кад видиш неко лице или тело, не видиш му само кожу — видиш у ствари све, чак и ако га не видиш или не додирнеш. Лако могу да замислим неког ко је заљубљен и жели да додирне нерве, бубреге, унутрашње органе оног другог. За мене је, ако хоћеш, људско тело свемир, потпун и јединствен свет.

Али та раса чудноватих људи: одакле она долази?

Е, о томе не знам ништа.

Не знаш или нећеш да кажеш?

Не усуђујем се.

Јеси ли сујеверан, у смислу да би, ако то кажеш, могло све да нестане?

Рецимо да се не плашим својих слика или цртежа, него празнине из које потичу. Не знам шта је та празнина. И свесно не знам зато што нећу да знам. У сваком случају та је празнина свуд око нас, сваки човек, сваки предмет огрезао је у њој.

Не волиш да покушаш да анализираш те ствари?

Ужасавам се анализе. То нас увек одводи у нека чепркања која су дневна мода. Свака ми анализа изгледа апсурдно, непојмљиво. Ја са́м, могу једино да запазим неке ствари кад се у то добро удубим.

Толико је искомаданих удова, толико тела у распадању, да твоје занимање не може бити просто анатомско. Пре је то опседнутост омрћу?

Да. За мене, највећи је ужас у томе што се све заснива на чињеници да у животу постоје смрт, добри, зли. Одатле длоазе све могуће глупости. Верујем да од самог почетка постоји једна свеопшта и вечна малоумност, чак и ако с времена на време има чудесно умних људи...

Но, јеси ли нарочито свестан присуства смрти? Људи који пооматрају твоја дела често се осећају мучно. При првом додиру многи доживљавају шок, чак и осећај одбојности.

Мислиш? Какав комплимент! Јутрос ме баш мазиш.

Ипак си то и ти запазио.

Не. Заиста нисам. Не могу знати шта људи осећају пред мојим радовима. Али, знаш, с временом се питам јесу ли физичка сакаћења гора од подмуклости, злобе, понижења... Физичка страна је можда просто спектакуларнија за напад. Ове уносим у цртеж, апсолутно се не контролишем, и то ми омогућава да откријем гомилу ствари.

Па ипак остајеш осетљив пре свега на рањивост и на разарање.

Ја и јесам једино то, рањивост и разарање. Било би смешно то крити. Уметници увек личе на своје дело.

Да ли су ликови које ствараш понекад у некаквом односу с другим сликама — фотографским, на пример — или с људима које си можда негде опазио, као што су сви они људи с ћелавим лобањама које смо приметили код Куполе?

Не. Напротив. Трагично или комично, дешава се да ми, док радим на неком цртежу, лик који сам управо нацртао прође испред прозора.

Био би то пре живот који подражава уметност.

Баш тако. Ако цртеж добро иде, све ми позира.

□ □ □

На самом почетку, најпре си, мислим, правио портрете.

Да. Кад сам био клинац, код куће у Црној Гори, цртао сам оца, па другове, и говорио сам им да се кревеље. Тако сам ушао у тај свет искривљених лица. Одмах сам почео да трагам за уврнутим стварима. А онда, врло рано, око седамнаесте или осамнаесте године, почео сам да цртам људе који нису имали ништа од уобичајеног изгледа — што ми је причињавало доста проблема на академији.

Већ је то био свет маште?

Да, ако хоћеш, била је то нека врста почетка једног ружног сна. Који траје и после тридесет година.

У каквој је вези он био с твојим животом?

Рецимо да је мој рад један ружан сан, а мој живот други ружан сан. И да понекад, у читавој тој збрци, има ствари које се ослобађају, светлих тренутака. Али никад нисам могао, поштено говорећи, да разлучим сан од стварности. То је помало и разлог што сам забраздио у сликарство. Зашто сан није стварност, а зашто кад те пандури зауставе јесте стварност?

Како се, по теби, развио твој цртеж?

То је рукопис који се ослободио, постао пустоловнији — ако већ хоћеш да изигравам ликовног критичара. Али у њему се огледа иста тешкоћа постојања. Можда је то крупна реч, али мислим да то не могу да сакријем, очигледно је да има нешто што не иде како ваља.

Што ти прихваташ?

Ако то одбацим, одбацујем све ђутуре. Не можеш променити свој живот, ако ћемо поштено, насупрот свим теоријама које су данас у моди.

Постоји ли нека тема која повезује твоје цртеже? Имам утисак да су једни надахњивали друге.

Истина је. Све је то повезано. Постоји један једини цртеж који никад није завршен и који иде до хоризонта. Видиш, то је оно што ме надахњује. Али, у ствари, нема теме:

Тебе занимају, можда и искључиво, простор и ликовни односи?

Наравно. То се питање чак и не поставља. Наиме, кад сам свестан чисто ликовне стране, онда сам на правом путу и не правим нешто што сам можда видео у **Пари Мачу**, или неку од оних ћелавих лобања код Куполе, разумеш?

У ком тренутку знаш да мораш да прекинеш рад на неком цртежу?

Кад ми треба лове! Не, знаш, никад немам утисак да сам завршио било шта. Али увек дође нешто што учини да их окренем зиду и поново почнем... На крају крајева, верујем да је моја машта, како си је назвао, нека врста стварности. Мислим да моји цртежи носе оно што је Виктор Бронер називао „предзнацима“, биљеге ствари које ће нам се догодити.

Како старимо?

Како се у животу, већи део времена, дешавају само ружне ствари — па, нећемо баш правити приручник безнађа, али се каже да ће време све уредити, а то је потпуно погрешно. То је лажа за малу децу, али са осам година већ се схвата да време ништа не уређује, баш напротив, надима, разара!

И тај осећај се неизбежно очитује у твоме раду.

Свакако. Мој рад је нека врста интимног дневника — дневника са путовања у месту, ако хоћеш. То је документ за који се сматра да није досадан: нешто што се, верујем, може звати „уметношћу“. Наиме, морати говорити о нечему не знајући зашто... А да би се добило нешто добро, треба да буде тешко. Ја врло лако могу да правим све врсте слика, али оне

не вреде ништа. У њима мора да буде муке и труда, треба их себи наметнути. Иначе је то конфекција, разумеш. Цртеж или слика морају да ти букну као болест, а да се не зна зашто. Ето ти. Зато не могу да га анализирају и зато се на мој рад не могу примењивати естетичке или филозофске рачунице, или било које друге. Можеш само да га трпиш — ако то желиш!

[1979]

Превео са француског
Милојко Кнежевић



Интервју 24. маја 1979.

Бранка Богавац

□

Бранка Богавац: Би ли хтио рећи нешто о себи?

Дадо: Не волим да говорим о себи. Ја се бринем о мојој дјеци, о мојим сликама. Ја мислим кад човјек прича о себи, само прича неке приче. Човјек може да прича о себи кад умире, онда може нешто да каже, неки морални тестамент да удари.

ББ: Би ли нешто рекао о утицају људи на тебе, о професорима?

Д: У Херцег-Новом сам имао одличне професоре. Али, они су били више поштени и једноставни људи него генији. Али, били су одлични људи. Имали они данас мој укус или не, тај се проблем сад не поставља. У моменту кад сам ја живио са тим професорима није било слика. Сликарство су биле три-четири књиге у школској библиотеци. Али они су за мене важни као људи. Стално су тежили да нам дају најбоље од себе. Покојни Велиша Лековић је толико говорио о животу, о неком ентузијазму. Ти људи су на мене оставили велики утицај. Више људски него умјетнички. Ја им пуно дугујем. Они су ми помогли да и ја дођем на неке идеје, да реагујем. **То је било зачињање.**

ББ: Они су усмјерили твоје велике природне предиспозиције?

Д: Да. То је тачно. Али, то ипак није довољно. И дан-данас док не завршим неку слику која ми се допада, ја сам, у ствари, тршен човек. А кад видим да се слика „држи" шест мјесеци, годину дана, и кад је поново видим а она се још држи онако јуначки, пет минута се добро осјећам, па опет Јово наново.

Нема смисла да говорим о себи кад нијесам мрднуо да помогнем Црној Гори. Ја сам увијек, кад ми је нешто пошло за руком и кад су што добро рекли о мом сликарству, имао осјећај да нијесам об-

рукао Црну Гору. То је једини моменат, стварно, који ме узбуди. И, кад видим неке људске квалитете кад их осјетим поводом Црне Горе, то ме усрећи.

ББ: Нијесмо говорили о дјетињству.

Д: Дјетињство је за сликара као неки пасаж у паклу. То је паклени извор. У дјетињству се све осјећа. Ипак је био тамо неки рат кад су извјесни људи били дјеца. И велико, универзално проклетство је у томе што тај рат стално траје. Никад се није завршио, сваког момента људи умиру. У томе је људска трагедија... Дјетињство је стварни извор и на неки начин префигурација, префигурација живота уопште. Ипак, постоји неки смисао због којег су се неке ствари у животу догодиле. Дјетињство је стварно један дуги „моменат" који човјек треба да сачува као неко поштење, треба да се сачува као нека снага... **Нема несрећног дјетињства, ни срећног живота.** Срећан живот, то је лаж. То не постоји. Срећни живот — то је начин да се човјек завара, а брука је да се каже да је човјек несрећан, брука из неких најпростијих моралних обзира. Дјетињство, то је интересантно као тема. Да ли човјек, у ствари, икад излази из дјетињства?

ББ: Пошто се питаш да ли човјек излази из свог дјетињства; питам те да ли си ти изашао из твоје Црне Горе?

Д: Ја се поносим тиме да нијесам никад изашао духом, осјећајем. А у ствари јесам и због тога сам на извјестан начин управо несрећан.

ББ: Ти си изашао можда само физички?

Д: Физички сигурно, али кад је био земљотрес, онда се испоставило да нијесам. **Онда сам осјетио да сам пупчаном врпцом, управо физички још везан за Црну Гору.** То се не може објаснити.

ББ: Твоја умјетност која је истовремено умјетност прошлости, садашњости, а нарочито будућности, има за тему, уопште узевши, оно што би обичан човјек назвао кошмаром. Кад је ријеч о дјетињству, би ли могао и хтио да говориш о посљедицама дјетињства (као извора) на твоје сликарство?

Д: Ја могу да говорим о томе, али мислим да би на твоје питање боље одговорио мојим сликама и цртежима, него што бих то могао да објасним ријечима. Но, ја морам да одговорим на то питање, а дјелимично сам и одговорио малоприје, кад сам рекао да се мени никад није излазило из Црне Горе. Ипак, имам утисак да сам стално остао у Црној Гори и могу рећи да те слике, ако ми пођу за руком, да је то нешто у здравље Црне Горе, на неки начин, а не у моје здравље. **Читаво моје сликарство је извађено из Црне Горе као кад човјек извади драчу из табана или руке.** Ја чупам те слике из Црне Горе.

ББ: Жељела сам да ми кажеш зашто је твоје сликарство кошмарно?

Д: Не могу да ти одговорим на то питање. Ти то треба да напишеш, да измислиш. То није мој посао. **Не могу ја сад сâм себе да оперишем.** То је твој посао. Кад треба да говорим о сликама то је као неки језик који ја не знам. Има сликара што пишу, који су талентовани и знају да фино напишу чланак, а мене је страх од тога, нијесам сигуран да су они добри сликари. Ја сам помијешао моје сликарство са животом. Више сад радим него што сам раније радио. Требало би сад да починем, али не могу, не могу да се зауставим.

ББ: Твој став према животу?

Д: Оно што ја осјећам и мислим о животу, то се види у мојим сликама, и те како види: довољно песимистични, довољно деструктивно. То су неке мале Проклетије које ја ваљам.

ББ: Покретач твојих слика? Да ли је неки изузетан догађај учинио да ти ствараш слику?

Д: То заправо и ствара моје слике. Ти детонатори су стално више-мање скривени док ја радим. Док ја радим вријеме пролази и дешавају се ствари, једноставне, грозне, све могуће се ствари дешавају у том моменту док ја радим. То је као неко куцање срца или пак крви, што је све везано са свим стварима које се дешавају. То није став неке изолованости или вјештачке самоће. Ја сам против мене, упркос мене, умијешан у неку причу која је у ствари реална. **Најинтересантнија и најузбудљивија ствар у животу и највећа поезија је, у ствари, живот.** Зато не могу сад да кажем који је елеменат живота прецизно и директно везан са овим мојим послом.

ББ: Кад кажеш да те слике излазе из реалности, да ли се може рећи да и оне представљају реалност? Јер кад их човјек погледа мора се препасти и упитати: је ли могуће да је реалност заиста таква?

Д: Да, оне су дио реалности, оне постоје физички и ако их неко види, констатује то. Ја не причам неку причу, ја сам као неки дио, елемент, реалности. Оне су одраз извјесне реалности. А реалност је и сликарство, и наш живот приватни, и званични, и све што се дешава. Чак су и медиокритети реалност. **Тај амалгам ствари се зове живот, живот и смрт, у ствари.** Та мјешавина живота и смрти је интересантна. Смрт и живот су за мене два елемента који сачињавају живот. А смрт и живот су сигурно нешто стото од онога што људи мисле да је то.

Смисао ствари је уопште динамизиран са та два елемента која носе та имена. Бог зна да ли то на неки начин и постоји на крају крајева, то је толико огроман и невјероватан феномен да људи о томе тешко могу да говоре ријечима, можда једино у поезији, већ кроз умјетност, слике.

То је, у ствари, коментар. Моје слике су коментар тог неизрецивог или поезија тога и тога. То је неки покушај не да се објасни, него да се изрази то осјећање, које ја ријечима нијесам у стању да опишем.

Можда си у праву кад кажеш да је то отпор смрти, вјероватно је то, ја о томе никад нијесам мислио. Сви су људи свјесни да ће једног дана да умру. Али нико не мисли на смрт. Моје фигуре су у мукама: то је, вјероватно, осјећање које ја имам о животу, као што си рекла малоприје. Ја мислим да сам песимиста. Има лијепог у животу, било би глупо да не признајем стварност, али кад се од лијепе ствари прави култ, као нека религија, то је помало одвратно. Јер кад се човјек пробуди онда није све тако. То је заблуда. Зато, ја имам алергију на свемогуће теорије о љепоти, које цукар додају у цукар, То ме нервира и можда ја због тога још више наваљујем на тај драматични акценат. Ја сам искрен према себи, а тиме и према другима.

ББ: Кад човјек гледа твоје слике има утисак да их гледа кроз једну фину, врло њежну завјесу. Да ли би хтио рећи нешто о тој свејтлости?

Д: Да, то је извор свјетлости. Та је свјетлост пала на моје слике као прашина, Јер, ја радим по цио дан на дневној свјетлости (не на електричној), и то је важан њихов елеменат као кад ваздух уђе у кућу чим се отворе прозори. Та свјетлост уђе. То није ништа ново. Импресионисти су крајем прошлог вијека сликали напољу и зато су њихове слике пуне свјетлости као крви. И онај Енглез који је давно правио слике, Тарнер, он је напољу сликао. Веома је важно да ли човјек слика напољу, у великој свјетлости или у мраку.

ББ: Да ли је Тарнер утицао на тебе? Зашто си баш поменуо Тарнера?

Д: Не. Ја сам се пошто сам погледао десно и лијево, Тарнера и друге, сјетио не-

ких мојих слика у којима има свјетлости. Сликарство је, у ствари, једна прича о свјетлости, коментар о свјетлости. Свјетлост у сликарству је исто важна као ријеч у поезији. А боја? Њу видимо због свјетлости. Свјетлост је увијек у боји. Ако нема свјетлости нема ни боје. Исто као кад не би било живота, не би било ни смрти. У природи боја је много дискретнија. Људи су употријебили боју као што су употријебили камен за кућу, као израз, као један рјечник. Комплементарне боје, и уопште боје постале су неки технички смисао, више него умјетнички.

ББ: Композиција уопште?

Д: Слика треба да има и форме и ове. Да има аутономни живот, да се „држи", да се види да је добро стала. Не може слика да буде данас добра, па сјутра да није добра. То не постоји. Једини начин је, бар што се мене тиче, да дуго радим слику. Јутрос сам радио једну слику коју сам почео прије шест година. Из чисте неке радозналости, и — одлично иде. Не да је поправим, него да је обогатим. Не зна се кад човјек треба да престане да слика једну слику, јер се лако преварити. Кад би то могло да се зна...! Једног дана ми је рекао један сликар: „Ух, што је фино кад човјек ради читав дан, а увече изађе из атељеа и каже себи — баш сам данас добро радио!" Ја сам га зачуђено гледао. Ја никад нијесам имао тај осјећај, а ако сам га некад и имао, сјутрадан сам се грдно преварио.

ББ: То је утисак свих оних који теже савршенству?

Д: Ја никад нијесам задовољан. Да сам задовољан ја бих се шетао по Паризу. Ја сам много ангажован у сликарству. Мени је то моје сликарство, да опростиш, важније од мог живота.

ББ: Да ли би хтио да ми причаш о тој жељи да изразиш себе, оно своје унутрашње у слици?

Д: Ти си то осјетила кад си видјела зимус ону слику о којој си прије говорила. Умјесто да ти одговорим, е, сад објасни ти ту слику.

ББ: Твоја слика о којој је ријеч прича један живот. Она има етапе, она прича о лијепом, које је за мене врло важно, она прича и о оном што називамо страшним а што је опет дио живота, о распадању, о рађању, мислим на бол који оно причињава, о животу и живљењу. Има тамо у једном крају неки дворац, па нека лијепа лица, а у другом крају је нешто ружно, оно што ми тако називамо.

Д: Тебе много деранжира та страна одвратног, страшног и грозног код мене! Ти си рекла да је за тебе врло важно лијепо. Није важно лијепо. Зато што ће људи да се снађу на било који начин да се то лијепо одржи у животу. Ради се о великој и важној ствари. Ти ми постављаш питање на које ја не могу да одговорим. У ствари, могао бих да кажем сад и да не панем мртав, да мени и одговара ружноћа на неки начин, јер то је неки пут ка универзалној истини, али пут некој слободи. Ипак, ружноћа постоји до те мјере да она више није ружноћа. Толико смо навикли на њу.

ББ: Што је ружно?

Д: Ружноћа је медиокритет.

ББ: Да ли је на тебе утицао неки писац?

Д: Гогољ. Не да је утицао него сам му копиле. Ја сам копиле Гогољево. Ја пуно волим Гогоља. Пљушкин из „Мртвих душа".

ББ: Осјећање среће?

Д: Није ни то неко рјешење. Кад размишљаш о стварима на тај начин, дозволиш да се избјегне оно главно. Срећа, то је детаљ, то није смисао. То је погрешни смисао. Има људи у сликарству који су били

срећни па су направили добре слике, а били неорећни па опет направили добре слике. Да ли ту има неког правила?

ББ: Мизе каже: „Најљепше пјесме је створио највећи бол".

Д: И ја имам тај утисак.

ББ: Да ли си направио коју слику као посљедицу изузетног догађаја који те је погодио?

Д: Немам право да говорим о томе. За мене је читави живот нека катастрофа. То може да пређе у култивисање неке опасности, незгоде, да пређе у сујеверје.

ББ: Како почиње једна слика?

Д: Зависи од момента. Од кад сам хотимично искомпликовао сликарство ја сам неспособан да замислим једну слику. Ја морам да је направим. Не могу ништа да замислим. И ако замислим како да прерадим слику, не да је поправим него да је побољшам, то је најтежа ситуација. Слика може да се омлитави. Ја јој прилазим и с намјером да направим најбољу слику што је икад насликана. А постоји опасност да направим најгору слику. Јер, ја још нијесам нашао начин како да се направи добра слика. Ја не знам тај начин. Ја учим тај начин свaки дан. Тако може да одговори свако. Ко одговори другачије то је будала. Или хвалисавац. Само, ја мислим да кад човјек направи одличну слику, да он тога није ни свјестан.

ББ: Постоји мишљење да човјек ствара боље у једном одређеном мјесту. Да ли је то случај са тобом?

Д: То је тачно. Ја не могу нигдје да сликам него у Ерувалу. Могу да цртам и овдје у Паризу, али сликам тамо. Постоји једна граница тих тешких тегоба, и кад се она пређе научи се тај простор напамет, осјећа се и тада се добро ради. Само то је, дуго. Ја не могу да одем нигдје на друго мјесто па да сликам. Сликарство је везано због свјетлости и боја за један крај.

ББ: Је ли Ерувал утицао на твоје сликарство?

Д: Не да није утицао, него сам ја ово моје сликарство ту и направио. Унио сам свјетлост, материју, ритам слике.

ББ: Да ли ти је по нечему близан надреализам?

Д: Ја нијесам надреалиста, то је предратни покрет а ја сам ишао за вријеме рата у први основне. Ја нијесам мого да уђем у надреалисте. Надреализам је покрет који више не постоји као такав у свијету. Као они постимпресионисти који не ваљају ништа, и пост сиреалисти не ваљају ништа. Ја сам покушао да избјегнем свако припадање. По неким сликама може да се види утицај надреализма и ја те слике мрзим. Те се слике не виђају често.

ББ: Би ли рекао штогод о данашњим правцима? И сликарима?

Д: Ја то слабо пратим. Много сам заузет својим сликама да бих имао времена да им ласкам или да их објашњавам. Мене то не интересује.

ББ: Шта мислиш какве би шансе, кад би се вратио, имао фигурализам?

Д: Никакве! Он не може да се врати. Његово мјесто је заузела фотографија. Али, сликарство је најузбудљивије ипак онда кад је фигуративно зато што се човјек на неки начин тада гледа у њему као у огледалу. А зашто се такво сликарство запушта? Због тегобе. Тешко је направити фигуру и споља и изнутра. Тешко је направити а да не личи ни на Пикаса ни на овога ни на онога. Није то баш лако. Само, ја сматрам да је много веће добро учинила авангарда почетном вијека

од Русије па до Париза и Берлина, неголи портрети из 19. вијека који су, у ствари, били фотографије. Јер тада није било фотографије.

ББ: Твоје осјећање пред платном? Бол, узбуђење, мисао?

Д: Ја нијесам мислио на те ствари, али ти си то добро дефинисала и мислим да осјећам све то заједно.

ББ: Сликарство је умјетност простора. Шта је за тебе простор и како га ти рјешаваш?

Д: То је право питање, али и најтеже да се ријеши. То даје физиономију слици. Како моје рођене слике немају неки прецизни сиже, немају неку тему, простор им удара печат а то је најтеже. То је најважнији елеменат, простор у слици. Он је скројен преко боја, форми и свјетлости. То је простор а не нека перспектива која се позива на ренесансу. То је вјештачки начин да се перспектива сугерише. Простор треба да се осјећа као нека сензуална ствар, да се осјећа као нека топлота. То је простор, а не да поставиш нешто далеко а нешто близу.

ББ: Да ли постоје линије, црте, боје које ти волиш?

Д: То се види. У мојим сликама су неке плаве, блиједе боје, то су једва-боје.

ББ: Јесу ли код тебе симболи?

Д: Наравно, боје су симболи par excellence, али пошто ја не употребљавам пуно боја у сликама, то ја нијесам позван да преведем њихове симболе. У мојим сликама има мало боја. Ја нијесам колориста. Те хладне, ледене боје што се често виђају на мојим сликама чине да слике нијесу тешке. Јер, кад има много боја, слика отежа и као да хоће да пане. Слика треба да лебди, она треба да живи. Боје су и спас и пропас'. У томе је проблем. Мени је најбоље кад имам врло мало боја, да буде јаоно. Не волим топле, вреле боје. Значи, и композиција боја, форма и простор, све то заједно чини слику.

ББ: Основни мотиви твог сликарства, твој свијет?

Д: То је мој интимни свијет који ја вадим из себе. То није неки свијет који ја сугеришем или који ја измишљам. То је свијет који излази из мене. Као нека напаст што ме напушта.

ББ: Шта Париз за тебе значи?

Д: За мене Париз не значи пуно, јер кад сам дошао у Париз, ја сам одмах отишао у Ерувал. Ја сам се под старе дане вратио у Париз, зато што сад имам мало више средстава па сам могао да узмем један мали студио. А то није из неког снобизма — против Париза ни за Париз, него из чисте потребе, најједноставније и најпрозаичније. Зато што нијесам био fils de famille (богат поријеклом). Ја нијесам дошао у Париз, ја сам се довукао, како би се рекло у Црној Гори. То умјетничко поље у Паризу није било такво да ме усрећи, него напротив, према париској школи нијесам имао никаквог афинитета.

ББ: Ти си твоје сликарство, у ствари, донио са собом?

Д: На неки начин. Али, не бих га направио да сам остао у Црној Гори. А да нијесам дошао из Црне Горе, не бих га направио ни ту. Ја мислим да сам ипак претрпио неки утицај. То је комплексно. Једном ријечи, ја сам донио отуд пањ па га овдје отесао. А да ли бих остао пањ да сам остао у Црној Гори, ни то не вјерујем. Али, у Паризу постоји начин да се праве слике као што свуда постоји начин да се живи. Ти не можеш ни у Паризу ни у Њујорку створити слику која је без везе.

ББ: Твој лични стил?

Д: Немам ја стила. Ја се борим против стила. Јер кад постоји стил, такво сликарство за мене је досадно. Стил је затвор сликарству. Стил је начин како се та осјећања изражавају. То је, отприлике, дефиниција стила. Увијек кад почињем нову слику, покушавам да се откачим од сваке рутине, сваког смишљеног начина на који се прави слика. Борим се против тога јер ти елементи, рутина и начин размишљања прије акта сликања стварају стил. То баш треба да се избрише, стил слике треба да буде она сама али да не буде у затвору стила или убијена стилом. Јер, стил убија слику, стил се види са десет метара. А слика треба да живи као чељаде.

ББ: Да ли се на основу тога може рећи да твоја слика постаје спонтано, пошто није настала с предумишљајем?

Д: Наравно. Спонтаност је важна. Слика се не смије радити с предумишљајем. Не вјерујем у те ствари. Сликарство би требало да буде природно, да се потпуно промијеша са природом. Из подсвијести постаје свијест кад је добра, а несвијест кад није добра.

ББ: Да ли ти критичар помаже да схватиш своју слику коју је подсвијест стварала?

Д: Не. То би било прелијепо кад бих могао да одговорим позитивно. То би било неко рјешење сликарства. То би се могло схватити као напор који је дао неки плод.

Човјек годинама ради на слици и сад кад би уз помоћ неког критичара разумио шта ради била би то катастрофа. Он не би могао даље да ради. То не смије да се зна. То мора да остане у дубокој интимности. Зато су одвратне и слике и књиге које нешто објашњавају. Слика не смије ништа да објашњава. **Она треба да побуди а не да објасни.** А та побуда је порука а не објашњење.

ББ: Да ли сликамо и пишемо да бисмо измијенили живот?

Д: Вјероватно, у почетку. Али, касније наш се живот потпуно измијеша са интимношћу сликања и писања, да се не зна више што је живот — писање или оно ван писања. Ако човјек постави себи питање колико ће да уложи муке и колико ће проблема да има и у животу и у стварању, он не би никад ни живио ни стварао. Кад би неко, унапријед, знао све што ће да му се догоди у животу, сва би дјеца починила самоубиство.

ББ: Веза између дјела и живота?

Д: То је за истинског умјетника једно те исто.

ББ: Открива ли, онда, умјетник себе кроз дјело?

Д: Да, на неки начин. Али, не сасвим. То је могућност интерпретације, али није рјешење, није ни одговор потпун. Нема одговора! Пошто су те слике и те књиге урађене да побуђују а не да објашњавају.

ББ: Улога умјетника је и да разјашњава, омогући да постанемо свјесни проблема који нас заокупљају.

Д: То није лоше. Дјелује мало универзитетски. Мислим на стил. Ја се слажем са тим и моје слике говоре у моје име.

ББ: На твојим сликама се виде главе, лобање, главе... Која је њихова симболика?

Д: То се питање више односи на фигуративно сликарство. Начин и простор мојих слика, то даје, ја мислим, извјесну снагу мојим сликама.

ББ: Умјетник је створење које ради што жели, кад жели и како жели.

Д: Требало би да умјетник то буде, али, на жалост, он нема те прилике. Било би прелијепо да је тако.

ББ: Једно умјетничко дјело се ствара и из празнине и несреће? Хоћеш ли рећи о себи нешто у том смислу?

Д: Ти си ми сад посјекла траву, ја не могу боље да кажем.

ББ: Твоја биографија каже да те је дјетињство много обиљежило.

Д: Ружно је кад људи говоре о дјетињству. То је исто као кад се шминкају и гледају у огледало. Мени је моје дјетињство било тешко, али данас је милионима дјеце теже.

ББ: Можеш ли се зауставити кад сликаш?

Д: Не. А морам, јер боље иде послије. Мој је проблем што не могу да се зауставим.

ББ: Водиш ли рачуна о укусу епохе? Или публике?

Д: Ако човјек води рачуна о епохи, он треба да мете улице. Умјетник не смије томе да се повија. То је ничерски умјетник који прати дух и укус епохе.

ББ: Да ли епоха ствара умјетника?

Д: Па, сигурно. Она га ствара. А укус епохе треба да развије умјетник. Он ствара тај дух али деведесет девет посто он то ради несвјесно. Открију се различити излази десно и лијево. То је међусобно везано.

ББ: Умјетник ствара због трауме?

Д: Са траумом а не због ње.

ББ: Шта је за тебе сан?

Д: За мене је сан дјелић стварности. Тврди се да су снови врло кратки. Идеја сликарства је да буде дугачки сан. Прави, истински сан.

ББ: Да ли постоји дубљи однос међу умјетностима уопште?

Д: И те како!

ББ: Прихватање бола као да је благотворно за умјетника?

Д: Све добро чини умјетнику, па и бол и мука. То би значило да сликар треба да буде несрећан да би направио добру слику. То је и тачно, али не и сигурно.

ББ: Шта си ти све морао да пропатиш да би ове то насликао?

Д: То је уживање.

ББ: Је ли уживање сликање или та патња?

Д: Уживање је да се наслика патња.

ББ: Имам утисак да си био страшно несрећан.

Д: Нијесам још довољно несрећан. Ја сам експерт у несрећи.

ББ: Само ти не изгледаш нимало несрећан. Имаш поглед сигурног човјека.

Д: Још би ми то требало да носим поглед несрећника!

ББ: Је ли за тебе напорно говорити француски?

Д: Није, јер ја стално говорим француски.

ББ: Видим и чудим се чуду како одлично говориш. А чини ми се да га нијеси учио?

Д: Нијесам учио француски ни десет минута. Нијесам говорио ни ријечи кад сам дошао 56. године у Париз. Тада ми је било 22 године. Био сам стар за учење језика. Али, ја пуно читам.

ББ: Шта читаш?

Д: Волим да читам. Не читам било шта. Бирам оно што ће да ме дубоко посиjече, што личи на моје сликарство, што ми не да мира. Посебно волим Анри Мишоа.

ББ: Да ли ти се догађало да сликаш по цио дан?

Д: Догађало ми се, али тада не испадне ништа изванредно.

ББ: Дадо, реци ми, молим те, колико си пута излагао у Паризу и Њујорку?

Д: Готово да сам излагао више у Њујорку него у Паризу. У Њујорку сам пет пута излагао: '62, '64, '68, '74 и '76. године.

ББ: Како су те тамо примили?

Д: Знаш какви су они. Неће „те европске сликаре".

ББ: Због конкуренције?

Д: Да.

ББ: А у Паризу, кад си излагао?

Д: Прву сам изложбу имао '58, другу '60, трећу '62, четврту '67, пету '70, шесту '73. и седму сада.

ББ: А од Југословена си ти на врху?

Д: Нема врха у сликарству.

ББ: Гдје тебе убрајају, у апстрактне...?

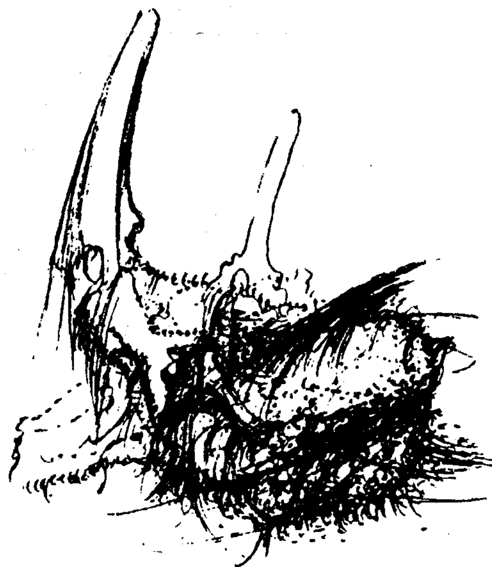
Д: Ниђе. Интелигентни људи ме ниђе не убрајају, а глупи у сиреалисте.

ББ: Имамо ли право да тумачимо умјетничко дјело према своме нахођењу, без обзира на оно на шта је умјетник мислио?

Д: Имамо. Што дјело има више тумачења и интерпретација, то је богатије и дубље. Колико има тумачења, толико има живота. Свако га човјек доживи различито и то је управо оно због чега се слика „држи".

ББ: Дадо, би ли желио да одговориш на неко питање које ти нијесам поставила?

Д: Мене много женира да дајем интервјуе. Ја сам тежак, проблематичан тип али тип који другима не одмаже него им понекад и помогне.



■

Разговор са Дадом Ђурићем

Марта Вукотић

□

Ви живите и стварате у Паризу, али долазите овамо. Да ли је Париз код Вас нешто битно промијенио? Да ли је био и ако јесте каква је био прекретница?

Париз је вјероватно много утицао на мој рад, вјероватно и више него што сам и сâм мислио. Тамо сам нашао нова огњишта. Упознаш људе, живот... и све те то некако веже. Тамо је све другачије него на Бјелошима — али су ипак језгра живота, људи, судбине — исти.

Како сте дошли у Париз?

Дипломирао сам 1956. на академији у Београду у класи професора Марка Челебоновића. Управо те године била је организована стручна екскурзија за Париз. Да није било Марка Челебоновића ја га сигурно не бих путовао на ту екскурзиј То је била нека врста признања, скоро нека привилегија. Ишло нас је једно дванаест дипломаца.

Марко Челебоновић је био фин човијек. Никад нам није досађивао, а ми ја њему нијесам досађивао. У ствари ја нијесам ишао често на часове. Захваљујући њему ја сам се нашао у тој групи. Црногорци су ми направили пасош, свака им част. Купили су ми једну слику коју сам насликао на шперплочи, да ми омогуће пут. Црногорцима пуно дугујем Богу фала. Никад у животу нијесам видјео толике паре као онда када су ми купили ту слику.

Ђдје је данас та слика?

У музеју на Цетињу. То је моја прва званично продата слика. Друге слике које су у Југославији то су све, да опростиш, поклоњене слике.

Како сте доживјели свој први сусрет са Паризом?

Дошао сам у Париз те 1956. године у августу. Париз је некако чудно хладан у августу. Одма сам схватио да је то нека друга свијетлост, више непријатељска него пријатељска, нема ту сентименталности. Ја сам се, у ствари, уплашио Париза. Мислим да ми се Париз није допао. Остао сам у Паризу једно двије године. Живио сам као и у Београду, са маргиналцима, и почео сам да учим француски. Научио сам га по кафанама а и читајући. У Паризу се човијек одма' нађе са нашим људима. Један наш сликар који је тамо већ био и кога сам срео, био је Београђанин, Бобо Јовановић. Фин тип, пуно ми је помогао. Био је врло повучен и ненаметљив. Нашао ми је као неко запошљење мада стварно, нијесам био запошљен. Ја сам радио код једног литографа пола дана, а другу половину дана сам проводио по кафанама. Ја сам у ствари од страха радио. Више од страха него од бијеса. И знаш кад сам се једном дочепао Париза и ту се утаборио — некако ми се није враћало у Југославију. Стално оам цртао и ноћ и дан. Био сам страшно пргав у тим годинама и код нас бих по свим основама имао много проблема. Чинило ми се и осјећао сам да је боље да никог ја не зајебавам и да нико мене не зајебава.

Рекли сте једном да је на ваш развој знатно утицало познанство са Жаном Дибифеом (Jean Dubuffet) и нарочито са Данијелом Кордијеом (Daniel Cordier).

Тачно, радио сам код Дибифеа неко вријеме, а онда ме је он упознао са Кордијеом. Данијел Кордије је фин тип. Одма' је купио све цртеже које сам донио из Југославије. Касније је те цртеже из 1956. све поклонио Националном музеју у Паризу. Баш сам недавно био у музеју да им преведем оно што сам на орпском, ћирилицом исписао по цртежима. Тако је Кордије постао мој менаџер и отац. Он је гајио неки патернализам у односу на мене, мада сам ја већ имао повећу браду и густе брнове. Кордије је показао моје слике неким људима у Па-

ризу који нијесу били баш будале. Тако је париска елита упозната са мојим радом. Баш једна од тих слика коју сам направио 1958/59. данас се налази у Бобуру (Centre Georges Pompidou, Beabourg). Ја пуно не волим да је видим, али Французи је воле. Они су је чак прекрстили мада она изворно нема тај назив. То је једна црна велика сличурина коју су назвали „Покољ невиних". Кретенски назив.

Тако је почео Ваш успон. И баш тада напуштате Париз и одлазите на село. Како је до тога дошло?

Отишао сам просто из знатижеље, а и из жеље да изађем из зидина Париза, у једно село у Нормадији које се зове Курсел (Courcelles). То село је иначе врло близу мјесту у коме сада станујем. Ту сам срео неке људе, најобичније, најједноставније сељаке који су ми много помогли да откријем ту нову културу, нову средину. Ти људи су, у ствари, били исти као они из моје Катунске нахије, са истим мукама и бригама у животу. И то ми је дало добар подстријек да се у ствари не осијећам лијепо, али да се осијећам стварно.

За Вас кажу да сте велики радник, фанатик у послу?

И јесам и нијесам. Мени је рад као неко олово, ја не могу од њега да побјегнем. Није то неки оистематсни, чиновнички рад. Не бој се, нијесам ја опособан за то. Али ја радим пуно и у раду употребљавам тај животињски иистинкт деструкције, па те моје слике све спорије и спорије излазе из атељеа.

Какав је Ваш однос према слици коју правите?

Ја не располажем са сликом, она располаже са мном. Ја не правим слику, она прави мене. Немам ја утисак да сам неки умјетник, артиста што се оно каже. То је по мени — срање у бојама. Ја сам, у ствари, више мученик него сликар. Стварање слике је мучење, освета према самом себи. Стално се бојиш да нећеш ни моћи ни умјети да кажеш и изразиш оно што хоћеш да кажеш и изразиш. И када то мучење породи слику онда се она стегне као лед, па те опет престраши. Онда ти је лакше, али само за трен јер ново мучење, нова слика почиње, нува се, ври вода — у њу треба ући.

Често се каже да се велики дио процеса стварања одиграва у области подсвјесних нагона. Да би лакше крчио пут новом, умјетник мора да сачува неискварену свијежину духа. Шта ви о томе мислите?

Увијек ми се чинило да човијек не смије да заборавља на дјетињство, него да то дјетињство траје током цијелог његовог живота. Ја мислим да је то једини начин да се човијек осијећа жив. Човијек мора да сачува онај инстинктивни ритам дјететов и да га не загуши са културом, са професијом, са опсесијама које долазе споља. Просто имам опсесију да сачувам то стално дјетињство чуђења и страха. Ја мислим да сам то успио уз помоћ посла и преко ствари које су биле око мене. Мислим на природу, на неке једноставне ствари, на неко дрвеће, птице, воду, на неке мртве животиње, на неке живе животиње, на неке фине људе, на неке одвратне људе. Мислим да човијек не треба да има неку библију или неки ријечник, све је ту, само то треба да се прелистава на неки начин који не може да се објасни. Ја сам покушао да научим како да читам природу преко рада, преко неког замора.

Умјетник врло често није сасвим свијестан онога што ради или чему тежи.

И није. Ја сам увијек пуно радио. Радио сам компликоване ствари, сада радим још компликованије. Имам око пе-

десет година. Почео сам да старим, тако да сад имам утисак да сликам из гроба или у гробу. То је у ствари оно што ме сад баш интересује. Онај неки животињски виталитет ме напустио. И ја се више не хватам у коштац са сликом, него је слика као нека стијена коју ја веома споро обрађујем. Знаш како, с годинама се открије неки ритуал у сликарству. Неки ритуал који у ствари не може да се анализира. Брзина рада је све мања и мања. Међутим то није неки знак немоћи, него је то знак да се слика формира као неки кристал или као нека биљка. Она у процесу настанка има неки ритам, врло опор. Ништа у природи осим птица које пролете нема неку спектакуларну динамику. Постоји у природи нека огромна спорост која доминира. Е ја сам тек са годинама схватио, то јест сазнао да је та спорост идентична са спорошћу са којом ја лично радим. У ствари ја сад много спорије радим него прије.

Како сте успијели да изградите оно што се уобичајено назива сопственим стилом?

Нијесам ништа радио по шаблонима. Ја сам на академију долазио врло ријетко. Они су вјероватно мислили да ме избаце са академије јер нијесам имао потписе. Марко Челебоновић ми је давао потписе а знао је да не долазим на предавања. Он ми је на тај начин помогао да радим. Ја сам му често показивао моје цртеже које сам радио кући. Њему су се они допали и да би ми омогућио да радим по мом личном љубоморном ритму он ми је потписивао индекс. Што се мог стила тиче мислим да ја никад нијесам ни имао неки стил. Ја не волим моје слике, у томе је мој проблем. Ја се фино осјећам ових десетак дана колико сам у Црној Гори пошто их не гледам. Ја сам често слике које су већ дате Галерији доносио кући, преправљао их, понекад и потпуно, и онда их опет враћао.

Што је умјетник смјелији то га средина теже разумије.

Не размишљам о томе. Ја сам временом исковао неку, ти си малоприје рекла стил, а ја више волим да се каже кожну болест. Ја сматрам да је то моје сликарство као нека кожна болест од које ја нијесам хтио да се излијечим. Ја сам у ствари чинио све да ме још више заболи. За мене слика није ни уживање, ни мир — него немир. Добро, то нијесу муке као кад те заболи зуб, то је неки недефинисани, метафизички бол, то јест мјешавина бриге, страха и среће која не постоји.

Да ли Вас ипак одушевљавају неке слике или неки сликари?

Интересантно је то да ако се одушевим неком сликом и неким сликаром то неће бити ни Шпанац, ни Италијан, ни Американац, нико него Француз. По мом мишљењу највеће слике су направљене у Француској. У француском сликарству постоји нека необична тишина и снага. То су врло сензибилне слике, а нијесу обавезно генијалне. Сликари које сам волио а нијесу више ту — то су Малевал и Рекишо. Рекишо је умро 1961. а Малевал 1980. Затим, изузетно сам волио једног Њемца сликара. Он се звао Ханс Бербер. И он је имао трагичан крај. Чак је на крају живота потписивао лажне графике да преживи.

Да ли је Париз и данас Мека за сликаре?

Знаш, свуда је настала једна грозна ситуација. С парама се све купује, па су паре почеле да се мијешају са сликарством. Данас у Њујорку може да се види много бољих слика него у Паризу. Тамо су музеји богати а има и одличних галерија.

Зашто у Југославији нијесте направили ниједну већу изложбу?

Па, ја сам у почетну излагао у Галерији Данијела Нордијеа (Galerie Daniel Cordier) у Паризу. Та галерија је затворена 1962. или насније, не знам тачно. Послије тога 1965. сам имао једног трговца који је радио са Нордијеом а живио је у Њујорку. Звао се Екстром (Extrom). Он није волио моје слике и поред тога што су оне биле изложене у Галерији Кордије — Екстром (Galerie Cordier — Extrom) у Њујорку. Ја њега нијесам уопште виђао. Ја сам му једноставно само слао моје слике у Њујорк. У Југославији нијесам имао изложбу. Можда сам и ја бар мало за то крив, а можда и нијесам. Но, сада нема смисла на то се враћати. У Паризу сам последњу већу изложбу имао 1973. у Галерији Жане Бише (Galerie Jeanne Bucher). Година 1975. 1978. и 1981. била су излагана нека моја платна по Паризу. Иначе све оне слике које сам излагао 1973. откупио сам и преправио.

Године 1956. у Гугенхајм музеју (Guggenheim Museum) била је изложба „European drawings". И Ваши цртежи су били изложени.

И онда сам доста цртао. Gједим кући, немам телевизор па цртам по цијелу ноћ. Сада ме цртање доста замара. Ја не цртам по моделу. Немам неку стратегију која би ми дозволила да кажем човјеку: идуће недеље завршит ћу цртеж. Ја никад нијесам завршио ни слику ни цртеж, зато их ја увијек преправљам. У последње вријеме пуно сам цртежа жртвовао да бих направио од њих колаже. 1975. сам направио десетак великих колажа. И зимус сам направио једно три четири и врло су добри.

Чини ми се да Ви нијесте умјетник коме изложбе причињавају задовољство!

Види, да ти искрено кажем, сваки пут кад су се отварале те моје изложбе имао сам утисак да сам на мојем сопственом покајању. Ја радим слике у том кућишту изолованом од свега и свакога. Тамо сам често јако дуго сам. А на изложбама се појаве неки људи, ударе оне електричне лампе онда моје слике под тим условима изгубе готово читаву снагу. Ја до дан-данас нијесам направио слику која може да путује лијево — десно бар ја имам тај утисак. Једина слика која ми се бар досад допадала је она велика слика која је годинама у Националном музеју у Паризу, а зове се „Руварски диптих". Великих је димензија, чини ми ое 2,60 x 2 м. Сад су тамо изложени неки моји цртежи из 1961—63. једно десетак их има.

Почетком 1984. предвиђа се отварање Ваше изложбе у Центру Жорж Помпиду (Бобур) у Паризу.

Мој нови менаџер Наон (Nahon) омогућио ми је да приредим ту изложбу у Бобуру. Ја очекујем да она буде постављена почетком 1984. ваљда у фебруару или марту не знам тачно. Иначе за ову изложбу сам радио десет година. Изложићу поред осталих и једно 7—8 нових великих слика.

Припрема овакве једне изложбе је сигурно сложена ствар!

Никад ја нијесам ником рекао да правим изложбу тог и тог дана. Ја сам тек сад, под старост, кад сам огуглао, кад сам добио што се оно каже корњачин оклоп, дозволио себи да се упустим у реализацију једног овако великог пројекта. Можда зато јер сад ипак имам и више могућности. Сада су, на пример, нове генерације трговаца слика млађе од мене. Док прије док сам ја био млад ја сам се аутоматски налазио у улози сина у односу на њих. Сада је обрнуто и сада ја, да опростиш, помало зајебавам њих. Не могу ја да стварам под пресијом. Ментални exercises то је оно што ја налазим и што ме фасцинира у сликарству. Не могу ја да правим слике под неком пресијом. Далеко је лакше направити неком дијете него слику, то

је евидентно. Рецимо кад бих покушао да дефинишем моје сликарство онда бих рекао да је то дисање са кашљем. Није то дисање неког мирисног цвјећа итд. Код мене су композиције компликоване и то ствара неку загушљивост. Али то је нека експресивна загушљивост, као неко рађање.

Да ли Ви посјећујете изложбе и да ли уопште волите такве скупове?

Не волим. Ја их једноставно уопште не пратим. Понекад одем на мјесто гдје моји пријатељи излажу, а то је нешто сасвим друго. То је као да одеш ту, до хотела „Подгорице".

Оженили сте се прије двадесет година. Да ли је и како то утицало на Ваш рад?

Утицај жене на мој рад је огроман. То је у ствари грозан утицај. Један сликар кад се ожени добија неколико кила више и човјек једноставно оглупи. Кад се ожени човјеков посао је да прави дјецу, а то није баш неки интелектуални посао. Међутим, брак ми је условио и једну животну равнотежу. Да се нијесам оженио ја бих продужио да водим неуредан живот. Овако, први пут сам се нашао у озбиљној ситуацији. Те 1962. године Хеси и ја смо дошли и настанили смо се у једном напуштеном млину у Ерувалу (Le Moulin d'Hérouval), а 1965, баш кад се родила Јаница, моја старија шћер, Кордије ми је продао то кућиште. Иначе имам петоро дјеце. Сад су ми дјеца порасла и сад нешто лакше и боље радим.

Ерувал је удаљен отприлике 65 км од Париза. Ви сте напустили град и пошли на село да би могли потпуно да се предате раду.

Ја, у ствари, никад нијесам волио град. Град је за мене позоришни комад који траје вјековима. И дан-данас то мислим. Град фасцинира људе због те театралне стране. Сваки град је позориште више или мање лијепо или страшно. Ја сам дошао на село да бих сам могао да бринем о мојим сликама, а не да стварам сликарство да би други бринули о мени. Ја сам се дивље понашао и у сликарству и у животу. Али сликарство ми је на неки начин пуно помогло да разумијем живот, људе и ствари. Просто сам у сликарству као у неком буквару читао живот, људе, ствари, природу.

Отишли сте из Југославије у Француску. Французи Вас представљају као свог сликара, мада се никада нијесте одрекли југословенског држављанства, него га чак имају и Ваша дјеца, која су рођена у Француској.

Мени се свиђа ријеч изрод, јер ја јесам неки изрод. Једини начин да се слика и да се човијек осјећа слободним то је да буде неки изрод. Кад видим неке моје пријатеље Французе како су закупљени проблемима, умире им ташта, сестра им се трећи пут разводи и тако, ја видим колико сам ја у ствари миран и ослобођен тих безвезних трзавица. У Француској Хеси нема никога, ни ја немам никога, дјеца ми не праве смицалице, не зезају ме, и то је велика привилегија и предуслов за мене да радим.

Дакле, отишли сте, долазите, али се не враћате коначно?

Па не мислим да би то било сврсисходно. Дјеца ми живе у Француској, у тој западњачкој култури, коју ја не волим. Ја вјероватно понекад и не волим рођену дјецу због тога. Али онда и сâм сам везан за Француску. Ево сада послије два'ест година могу да се изразим на француском, онако стварно, да не лупам кад разговарам са људима. Тај ми језик помаже. Ја сликам преко њега, то је врло интересантан феномен.

Говори се да ће можда ускоро изаћи монографија о Вама?

Немам ништа против. Штавише, било би ми драго да Олга Перовић оствари овај пројекат. Иначе морам да признам да је мени увијек било одвратно да видим моје слике репродуковане. Ја вјерујем због формата и због тог феномена материје која се не види на репродукцији. Никола де Стал је био против књига са репродукцијама, баш због тога што се феномен материје ту изгуби. Но, постоји такође могућност да „Обод", из Цетиња одштампа моје цртеже у виду једне мање публикације, а то је већ нешто друго. Ту се ништа не крије, ту све може да се покаже.

Часопис »Les Nouvelles de l'estampes« који излази у Паризу, најавио је да ће ускоро посветити шири напис вашем стваралаштву.

Да, знам за то. Биће то као неки досије са критичким текстом о мом раду. Једна Јапанка је аутор тог текста. До сада је објављено много приказа мојих радова али ово ће бити први цјеловити значајни текст о мени у једном тако реномираном часопису.

Ви сте човијек снажне имагинације и чини ми се врло сте заокупљени материјом.

Врло је важно како слика дјелује. Слика има неки крвоток. Пред сликом треба да се осјетиш као пред живим бићем, а то омогућава материја. То слагање материје, као ове стијене поред Мораче, то је у ствари сликарство. Та неизбјежна материја је способна сама да проговори.

Како гледате на ново, авангардно сликарство?

Никад се нијесам бавио авангардом. Мене сад више занима што се догађа с Палестинцима него што се догађа у авангардној умјетности. То су у ствари много више неке ствари за новине, за салоне, за причу. Ја мислим да се авангарда као концепт већ испуцала и да би нова авангарда требала да буде нека самостална борба. Ја то мало безобразно објашњавам: млади људи сада много боље живе, нема табу тема, нијесу гладни. Често се препуштају друштвеном животу и разоноди, а то је оно што притиска самоћу и самим тим и креативност. Свако невјерство у сликарству се плаћа губитком креативности. Сликарство је љубав или бар љубавна авантура. Прави умјетник мора увијек да је заљубљен у слику, јер је она његова физичка сензибилност, јер она дише као он.

[1984]



■

Из интервјуа

□

Патња

Човек мора да буде до грла у патњама да би могао поново да узлети. А чим се радујеш над сликом знај да не ваља то што си направио.

Град

За мене је град ужасан пакао. И у природи нема мира, и она је пакао, али сладак. Морам да признам: у Њујорку сам схватио да је град кулминација природе.

Светлост

Сад сликам светлост. Језива ствар.

Сликање

То је клање. И што сликар више наваљује да оде даље, радионица му се све више претвара у кланицу.

Животињска гробља

Одлазио сам да гледам то гробље. Пацов за доручак има коња. Пацови су тамо дрогирани храном.

Одлазак из домовине

Кад се човек одлепи од родне груде, од оне светлости коју је самим рођењем угледао, то је ипак мала трагедија. Ако се бави сликарством или музиком, он има привилегију да остане поприлично свој, али кад треба да промени културу то је велики ментални напор; то је рез. Ја сам, долазећи из Југославије, помешао у себи разне ствари и имао сам утисак да седим између две столице. То ме је натерало да се интересујем за сопствену менталну анатомију и да сликам свој унутрашњи свет.

Сликарство

Сликарство је бекство из живота, неуспело. И баш зато је интересантно што је неуспело.

Светлост

Она може да се опусти на слике као прашина. Она се појављује сама, не може сликар да је створи.

О анализи снова

Кад би неко анализирао моје снове, мислим да би украо нешто моје.

Љуба Поповић

Љуба увек савлада слику, а мене увек савладају слике.

(Из разговора са Милом Глигоријевићем, НИН, 24. XII 1978)

□ □ □

Птице

Мислим да сам као дечак највише цртао птице. И дан-данас их цртам. Зашто птице? Ваљда зато што ми се код њих свиђало да на земљу долазе само кад им то треба! Ваљда што су чистије и што долазе после смрти...

О утицајима

Питају ме ко је утицао на мене и чуде се кад им поштено велим да није нико. Професори на талентоване ђаке утичу морално а не ликовно. Као ови поштени и добри професори, они су нас терали да радимо, јер су знали да се најбоље учи радећи. Сликарство није социологија па да се бубају неки закони. Зато кад ме питају ко је на мене утицао, дође ми да повраћам.

Херцег-Нови

Време у Херцег-Новом је можда најлепши период у мом животу. Тада сам имао једну велику дилему: да ли човек треба да живи или да слика. Чини ми се да сам се ја већ тада одлучио за ово друго — за сликање. А не за живот. Касније је повучен знак једнакости: сликање је постало живот. У грађанском офуцаном сми-

слу речи — ја не знам шта сам и где сам.

Дружење у Београду

Ја сам се мало с ким дружио. Недавно сам размишљао о томе и установио како сам стварно мало људи знао у Београду. Зашто? Да ли зато што сам морао доста да радим? Нисам могао себи да одговорим на то питање. Пре извесног времена на то питање ми је одговорио Душан Макавејев, кога сам срео у Паризу. Он је студирао психологију и мислим да ми је то лепо објаснио. Описао ми је како сам изгледао и како сам се понашао у Београду. Понашањем, облачењем и једним огромним блоком ја сам, у ствари, одбијао све људе око себе, одбијао контакт са њима, несвесно, наравно, омогућујући себи мир да могу само да цртам. Тада сам се дружио углавном са покојним Леонидом Шејком, Пеђом, Оинишом, Тошом и Тупом, с којима сам био нераздвојан одвајкада. Шејка и ја смо имали некакве особите везе, иако смо имали различит језик и поглед на свет. Често се нисам слагао с њим. Он је био рођени интелектуалац, а ја, на неки начин, рођени дивљак. Не дивљак зато што сам био провинцијалац, Црногорац, већ зато што сам одбијао све салонске манире, те „културе" и „културна правила". Одувек сам био против „школског погледа" на живот.

Смрт

Замишљам да ћу, кад будем мртав, видети властиту декомпензацију. Видим много више смрт у природи него живот. А природа ме фасцинира зато што нам је дато да је гледамо за свог живота. Властита смрт се, ја мислим, осећа док се гледају лепе ствари у природи. Ствари које ја сликам уопште нису слатке. Оне нису слатке, али исто тако ни драматичне ни жестоке. То нису екстремне ситуације, то су увек ситуације равнотеже.

(Из разговора са Драганом Барјактаревићем, Дуга, март 1981)

□ □ □

Ерувал

Кад људи дођу код мене, обично кажу: „Он има дивну кућу и живи изван Париза!" То звучи господски. У ствари, ја сам 57. отишао тамо, показали су ми један сеоски биоскоп који није радио јер су људи већ имали телевизију, и ја сам тамо направио свој атеље. У то време нико није хтео ни да помисли да ми да атеље у Паризу... Кад сам дошао у Ерувал, видео сам да је то једно обично село са стоком, ливадама, али и неком чудесном светлошћу. Гледао сам око себе и имао сам утисак да сам стигао у неку луксузну Црну Гору.

Уметност

Уметност — то је нешто сасвим интимно. Када радим увек ми се чини да то није довољно јако, довољно интимно, довољно искрено. А кад човек зна да треба да буде искрен — то је грозно. Уметник је у врло тешкој ситуацији кад је свестан да мора да буде искрен. Јер, искреност је једини начин да дође до онога другог, који слику гледа, да га такне, да он осети неку температуру. То је могуће само ако се у самој слици „инсталира" нека чисто физичка снага. Као, на пример, светлост. Тада је онај умни део сликарства потиснут и слика постане реалност, истинито парче живота. Ту не сме ништа да буде залепљено, да смета, све треба да дише! Слика треба да дише као неко мало псето које човек држи у наручју!

(Из разговора са Владимиром Арсићем, Политика, 23. X 1981)

□ □ □

Сликар Сера

Чини ми се да је несрећа заљубити се у ремек-дело. Ако такав сусрет јесте нужан, велика је опасност да то постане

опсесијом. Ваља увек бити у очекивању ремек-дела. Ако поново видим оно што ми се у прошлости, у датом тренутку учинило суштинским, напросто имам утисак да се разнежујем! Покушавам да се одвојим од ганутљивих сусрета. С друге стране, тај појам изузетног дела субјективан је и детињаст. Био сам у Фиренци шездесетих година, поново сам тамо отишао године 1980, дела су била истоветна, али ја сам се толико променио да сам их различито примио.

Избегавам да мислим на прошлост иако јесмо само прошлост. Сви смо ми стари намештај.

Наишао сам у Лондону, пре пет година, на Сераову слику „Купање у Анијеру"; била је то моја слика, моје ремек-дело, то је било оно... Чинимо очајнични напор да наш живот буде обележен светлим успоменама. Када поново видимо ствари, слика се променила, променили смо се, све се руши.

Тада спознајемо да се ваља борити против тога и откривамо да је реч о сужењу. Сви ми сузимо над истим ремек-делом, сва су ремек-дела иста. У ствари, она не постоје. Производе их јер се људи досађују. То је извор свих несрећа. Свако се сматра генијем. Прекомеран ентузијазам и кич који из њега произилази води на љубави, срећи, племенитости али, баш као што се не зна шта је љубав, не зна се ни шта је ремек-дело. Недовршена слика не постоји. Ремек-дело траје само за време посматрања. Реч је о назадњачком појму који омогућује да се одгурне бестијалност и који повлачи нездраву и непотребну литературу.

Осведочио сам се да у слици налазимо оно што је непризнато у нашем духу. Разум је простодушан, ако не и припрост. Тако једини луксуз који сам користио када сам био млад јесте то да сам се купао у Дунаву после четири месеца зиме. Пратити се, купати се постаје тада ремек-дело.

Што се мене тиче, био је то Анијер, било је то у Лондону у јануару, видевши светлост слике, знао сам да ту постоји живот. Говорити о томе постаје непристојно, то је врло присно, лично, блиско сентименталном.

У ствари, једино ремек-дело јесте светлост. Покушавам у атељеу да поново нађем светлост, да би слика на њој радим могла да живи. Сера је сликар светлости, „Купање у Анијеру" пустоловина је. Светлост је феномен са две оштрице, то је тежина, сечиво, нешто што убија. Она је променљива, нестална, ћудљива. Живети у потпуном саучесништву са њом понор је, горе је него помрчина. Она је судија и љубавница. Она отвара очи, али не увек да би се видело. Њена лепота зависи од снаге њене крхкости. Она одише, одаје сталну рањивост. Слика треба да издржи пред својим сталним мењањем. Она је та која прави ремек-дело, а не уметник. Човек је заробљеник тог условног ремек-дела...

(»Ars«, број 32, 11. септембар 1981)

□ □ □

О цивлизацији, о животу

Ријеч „криза" лично ме погађа. Криза цивилизације? То је, на вишем степену, ипак оговарање! Чини ми се да је то нека врста литерарног оговарања. На жалост, данас је оговарање у литератури врло присутно. Рецимо, ни Нојева цивилизација није била „у кризи". Папрат је препотопска биљка — а још увијек егзистира! Штавише, издржљивија је и напреднија у хладу него на сунцу. Има нечег јуначког у томе... Јеси ли читао Мишоа? Е, видиш, он каже: „Ко не гради куће, тај не воли овај свијет". Има нечег јуначког у тој поезији. И ја сам своје слике повезао са јунаштвом, а питам се да ли јунаштво уопште постоји. То су тренуци над мислим о себи, а то је ружно. Ружно је мислити о себи.

Не могу да замислим слику, јер прво морам да уђем у врелу воду. А онда, то само од себе произилази, из страха и, вјероватно, из скривене радости. Страх

има двије улоге: свијетлост (то је гледање у очи) и мрак (то је самоћа). Симбиоза самоће и гледања у себе, то су моје слике. Ту нема артистичких перформанса, јер то се стопе као лед... И... кад се слика претвори у лед, тада ме она престраши. При том, присутан је и страх да нећу моћи изразити страх. То је горе него кад не можеш некога да опсујеш! Стварање је, ипак, освета према себи. Пас лаје себе ради, а не мјесеца ради! Био сам огуглао на цивилизацију! Цивилизација је завијање вукова. Ја сам у последње вријеме, да ти право кажем, излазио мало чешће у град, најчешће у онај Жизор. Прије није било тако. Годинама сам сједио у ауту, а Хеси је куповала месо, леб и остало. Годинама је било тако. А сад ми је мило да изађем међу људе. Причам, на примјер, са месаром: испао месару зуб, причамо помало о свему и свачему... А онда кажем: што сам губио вријеме, када су људи врло интересантни. Људи су у суштини добри, а зло се прави као алкохол од цукра. Од досаде. Од неиспуњених жеља. Од сочије. Вријеме сужава могућности квалитативног избора, сужава пролаз, као у Платијама. Људи то подсвијесно знају, зато су они, у ствари, добри. Знају шта их чека: нож времена! И онда, те маске, које човјек држи на лицу ко зна колико година, саме постају ствари и заједно чине једну ужасну декомпозицију. Толико су јаке те ствари које сад откривам, послије четрдесет осам година, да је сама умјетност више као неки одјек, одјек једне стварности. То је апстрактно, то се чује, то не може да се понесе на рукама. А опет кад човјек размисли, сва дјела, углавном, губе на времену.

Умјетност стари као људи! Наравно, генијалне ствари не старе. Достојевски не стари. С Камијем већ није таква ствар. Ками стари. Он је пуно „радио" на овој слави, иако се отпрве не би рекло. Данас је иначе тенденција да писци путем извјесних ванкњижевних активности и те како „припремају" тло за своју славу. Мени је пуно рекао о Камију један мој пријатељ, писац из Алжира, Катеб Јасин. Он је добро познавао Камија, били су другови (Ками је такође рођен у Алжиру) и били су дуго заједно. Ками је доста тога написао о Арапима, и како Јасин каже, не баш са симпатијама. Све је то било базирано на вријењу између двије културе...

Мени је сликарство, на неки начин, пуно помогло да разумијем људе и ствари. Ја сам био махнит у младости, давио сам се у заблудама, у конфузијама. Онда је настајало сликарство у коме сам као у неком бунвару читао људе и природу... Мени сад више не треба ни радозналост.

Дошао сам до закључка да сам рођен изненађен. И то изненађење никад неће да престане. Нас не чека изненађење, јер све је изненађење, сваки пут кад се пробудимо. Ја имам ту морбидну тенденцију, тако да се поставља питање да ли ја сматрам живот за болест. Заиста то тако осјећам. Живот је болест са нормалном температуром: није четрдесет два, него тридесет седам, тридесет осам.

(Из разговора са Гојком Челебићем, Побједа, 10. IX 1983)

■

Како радим

Дадо Ђурић

□

Избор папира...

Чекајући да будем услужен, или док трговац увезује платна и рамове, отварам фиоке у којима су сложени листови великих формата, они из штампарских табака, кремкасти, не онако жиличасти као глатки папир. За цртање користим само формате „raisin“ или „grand aigle“, које никада не сечем... Никад нисам купио десет листова одједном, из страха да не направим десет истих цртежа. Него два, највише три. Боја папира, храпавост подлоге, утичу на форму. То показује колико могу да будем празан у погледу замисли, унапред створене идеје о композицији цртежа. То у потпуности зависи од тренутка, природе материјала. Вероватно цртам водећи рачуна о температури, светлости која ме окружује, па тако цртеж настаје као нешто живо... Уображавам да су моји цртежи живи. За мене нема ни успелих ни лоших, него само живих и мртвих цртежа.

Колажи... монтаже...

Колажи, направио сам их туце између 1974. и 1976, подразумевају велики формат. Ваљало је цртати двапут више да би се могли правити колажи. Време колажа одговарало је веома јетким, веома мрачним цртежима, који су ме сами од себе терали да их уништавам и да их поново оживљавам у колажу. Ти цртежи нису били довољни сами себи, требало је учинити да постану једно снажно бујање на великом формату и тамној подлози. Уопште нисам био сигуран да ћу завршити неки колаж са цртежима којима сам био напола задовољан. Уништавајући цртеже и графике окруживао сам се гомилом отпадака који су попримали смешне облике: маказама сам мање-више хитро изрезивао ликове, понекад их и сецкао.

Нисам пажљиво исецао обрис лика који је најчешће и сам био непрецизан. Напротив, маказама сам цртао нови лик, правећи тако други цртеж. Трећи пут сам мењао првобитни цртеж бојећи га у склопу колажа. Тако сам му један за другим даровао 3 или 4 живота уместо да га сачувам као један једини цртеж „raisin“ (резен) формата.

Колаже сам правио у зиму; атеље ми је постао мрачан, дани све краћи. До касно у ноћ сецкао сам цртеже, поново цртао; користио сам лепак, боју, пуне бочице црног туша за огромне тамне позадине. Био је то вашар, читав атеље је оживео.

Кад сам исекао један лик за Mayfair House, личио је на овчију кожу. Било је ту нечег што је подсећало на кожару. Колажи су били овлаш фиксирани чиодама, тачкама лепка. Могао сам да померам тешке осликане целине, да их премештам по разним деловима слике, да их постављам високо а да не морам да се пењем на столичицу да бих насликао неки лик на небу. Довољно је било да га залепим. То је давало чудесну покретљивост, да се ствари уравнотеже, да се опет избаце из равнотеже, да им се да тежина, да се распрсну, што се не може учинити ни у цртежу ни у слици.

Гледање колажа је врло заморно, чак и за посматрача: оно је стално побуђено, сваки његов део, то је страшно. Нигде нема излаза; гледајући их не можете предахнути.

Преправљати...

Ретко сам уништавао цртеже. Једном сам уништио неки колаж јер сам убацио у њега некакав пастел који није ишао са акрилицима. Ако и нисам физички уништавао цртеже, заузврат сам их не једном понижавао преправљајући их. Волим да дорађујем слику, цртеж, јер ми онда та слика, тај цртеж, изгледа богатијим, као да је стекао неку нову димензију. Те првобитне верзије неког дела су фантомски радови, свладани новим слојевима боје, потамнели кад су посреди цртежи који се цртају један преко другог, поступак који сам нашао у бакрорезу. Утискују се. Тим поступком сталних напада



Дадо (стоји лево), оно 1950. у уметничкој школи у Херцег-Новом. Испред њега седи Урош Тошковић

Дадо (први с лева) у Херцег-Новом око 1951. Сенка је Дадова који скаче у воду
(сниматељ није премотао филм)

Мирко Кујачић и Дадо Ђурић портретишу један другог у Ерувалу 1968.



Дадо на почетку школовања на Ликовној академији у Београду



Дадо у атељеу у Ерувалу

Дадо у атељеу у Ерувалу

Позивница за изложбу »Hommage a Buffon" 23. априла 1988.



Дадов атеље у Ерувалу (1969)



Дадо у атељеу у Ерувалу



Дадова скулптура у атељеу у Ерувалу



Дадове скулптуре у атељеу у Ерувалу



Дадо и Бранка Богавац у Ерувалу 12. марта 1983.

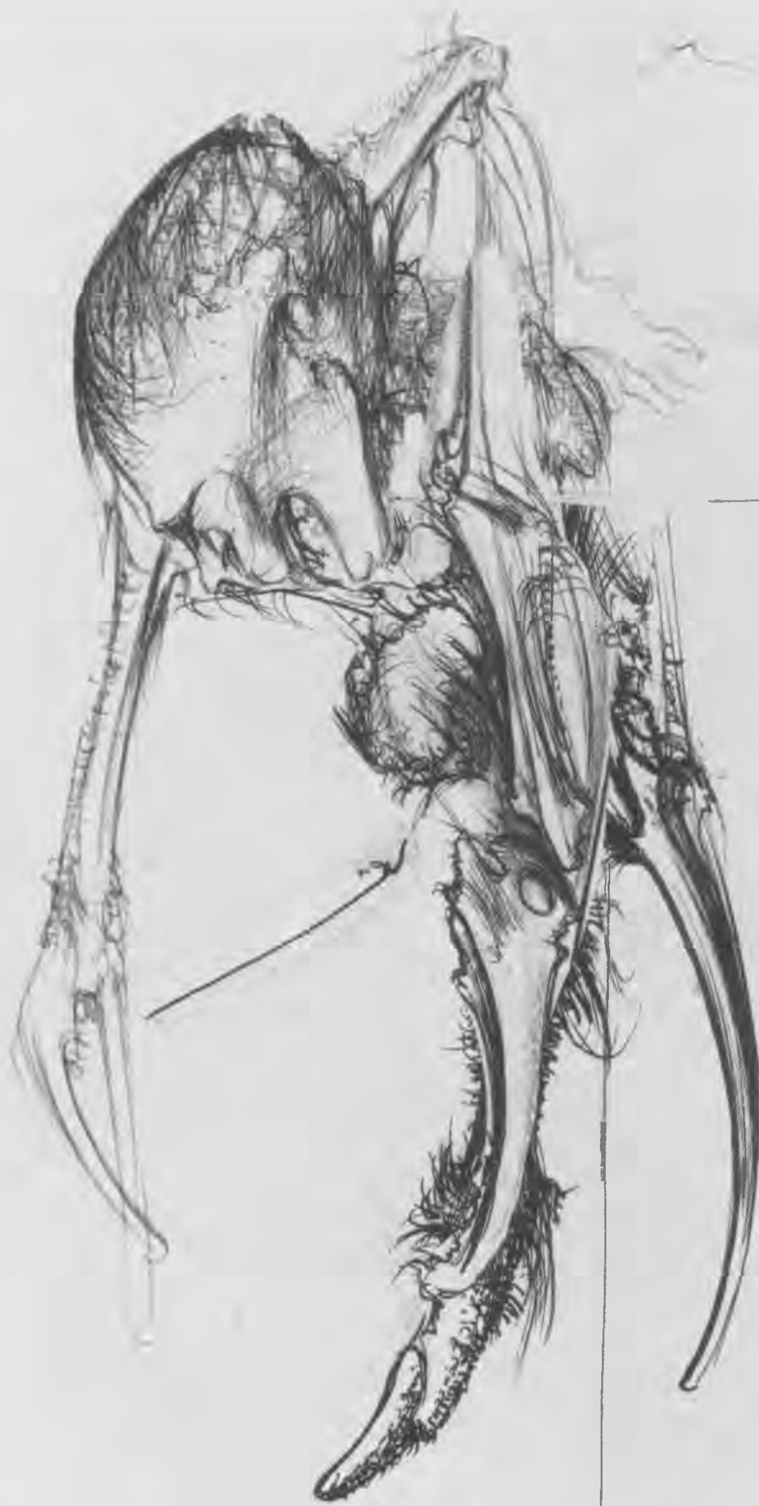
Дадо, Владимир Величковић, Бранка Богавац и Љуба Поповић

Дадове скулптуре у атељеу у Ерувалу

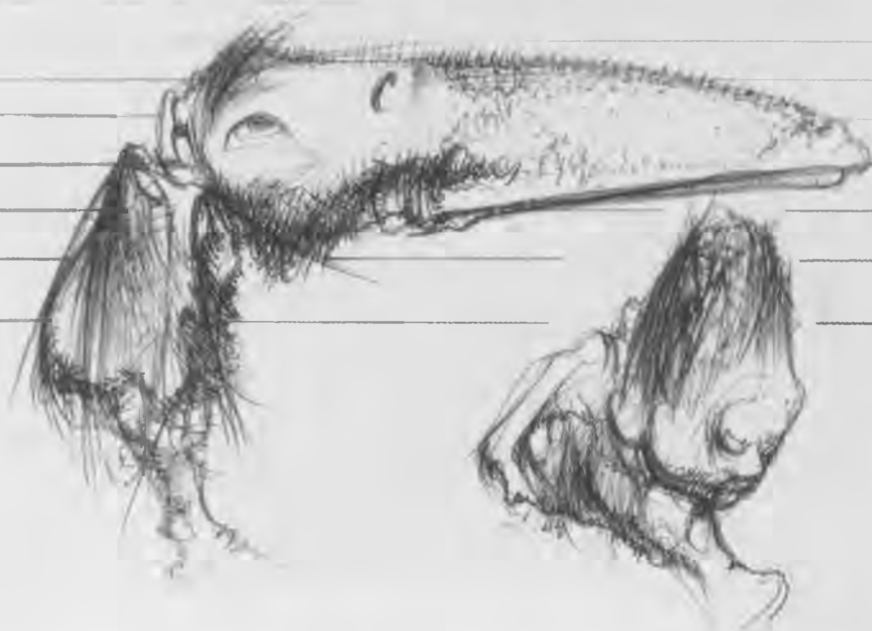





MAYFAIR

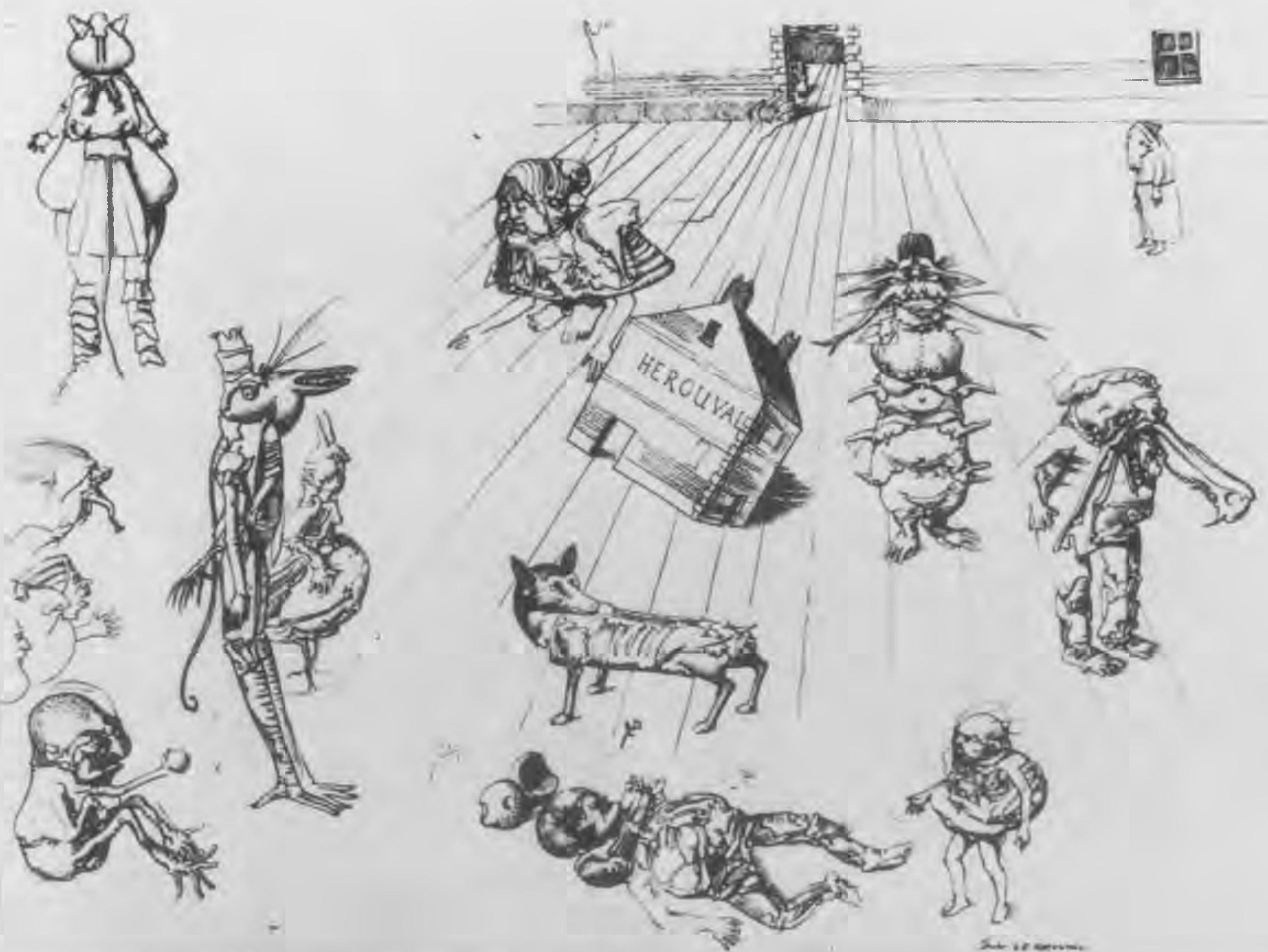











HEROUVAL




A LA VILLE DE SAINT-DENIS





LA TRAGEDIE NANTAISE

CARRIER










HOTEL




HEROUVAL 80
BAGANDOU
DADO 81


HOSPITAL
81

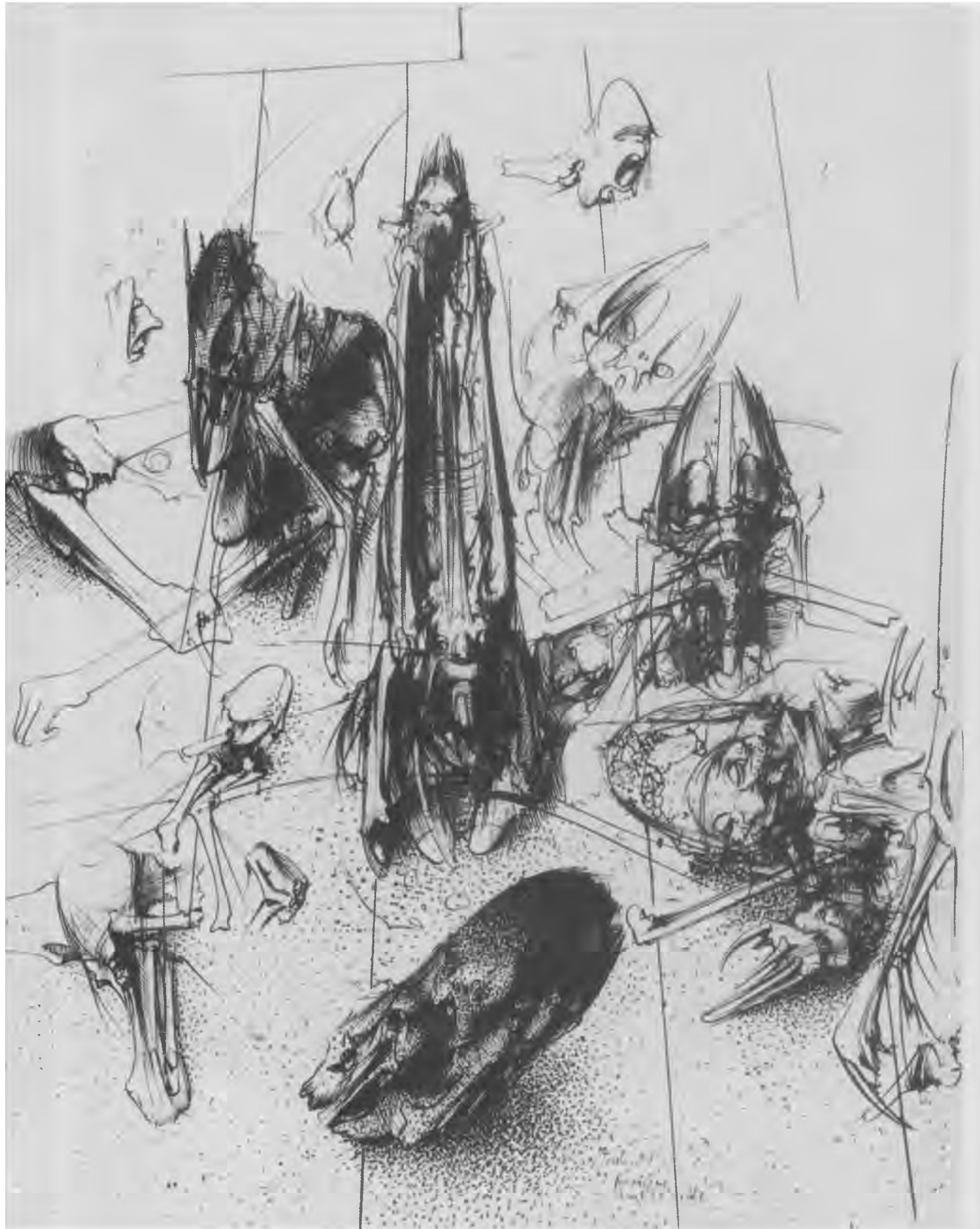














просто покушавам да појачам израз цртежа, али не и композицију. Никад нисам бринуо о композицији. То је можда моја највећа мана или једина моја слобода.

Увидео сам да се прерађени цртежи одмах опажају чудноватим: има више планова, то је готово слика. Док, кад живим с цртежима типа „дневника с путовања" резен („raisin") формата, убрзо налазим да су без композиције, недовољно набијени. Могли би да се униште и искористе у колажу. Зачудо, они који су дорађивани не наводе ме на помисао да их сецкам.

Графитна оловка...

Не користим превише графитну оловку тек с времена на време. Осећам потребу за јаким приањањем материјала којим цртам или сликам. Кад гравирам сувом иглом на бакарној плочи, осећа се отпор метала. Исто је и кад цртам пером. Да би се цртеж мало затамнио ваља притиснути, имате незнатан физички напор, на дуже стазе је заморно. С графитном оловком је то много лакше, а чињеница да има низ различитих мина ствара ми неку врсту збрке; коначно, то што ја управо чиним није цртање графитном оловком него сликање. Зато што могу да уклањам, то јест да бришем као код сликања где прекомерно скидам, преслукавам, док ми је то немогуће у тушу где могу само да повећам неку избочину која је већ на папиру — с графитном оловком морам да бришем и упадам у сасвим чудне светлости, које ми се много свиђају али које скидају зрно папиру, изравнају га, просто се види да је брисано. Кад се папир понаша као клизалиште, ја више ништа из њега не могу да извучем. Скинем са папира оно што је на њему најсвежије. Ошишам га.

Разређени туш...

Ово цртам црним тушем, помало се и кајем. Понекад просто водом разредим туш. Рад на цртежу је онда дужи, пружа више задовољства јер светлост уђе у цртеж Сад се са овим потпуно црним тушем, и превише црним, ствари запуше. Мучим се. Са разређеним тушем радим дуже.

С водом, радећи и даље пером, црни туш губи на густини; баш та промена ће ми помоћи у раду, допустиће ми да избацим можда и нове облике. Да је туш остао исти, без сумње бих поново био приморан да поновим онај лик који је био на првом цртежу. Сад крећем у сасвим другом правцу, не зато што сам лукавији или видовитији, него просто зато што сам променио материјал.

Оловке у боји...

Користим оловке у боји зато што ми дозвољавају да цртам усред дана, под пуним дневним светлом. Црни туш, врло близак писању, ноћни је рад.

Присуство боје у цртежу чини да овај вага у различитим плановима: оно што је цртано плавим удаљује се, оно што је цртано оловкама топлијих боја, сасвим је близу. Заморније је цртати оловкама у боји него тушем или само једном бојом јер са бојама је некако као пожар у кући. Те боје које спречавају читање облика или их напротив истичу, то је као поплава, почетак катастрофе.

Са оловкама у боји — премда остаје теже за брисање јер боја приања за папир јаче него графитна мина — могао сам да мењам, проналазио сам светлост. Ако сам престао да правим колаже, то је без сумње зато што сам био потпуно одсечен од светлости. Почело је да бљешти, делови папира су ту готово сасвим бели, то је некако више физички, више материјално. Цртежи у боји су, напротив, попут слика. У њима ваздух и светлост струје.

[1981]

Превео са француског
Милојко Кнежевић

■

Треба гледати без престанка

Гаетан Пикон

□

Овде и онде, толико се тога збива, толико појединости, с белина и из прикрајка дају нам знаке у непрегледноме разуђеном спектаклу да пожелимо просто да опишемо свако платно, попут негдашњег ликовног критичара — да дамо његов најподробнији преглед. Не могав да све видимо једним погледом, призивамо речи, да утврдимо шта смо већ видели, пре но што наставимо да посматрамо. А речи су утолико оправданије уколико привид једног реалистичког опажања допушта да их користимо у њиховој првобитној функцији означавања: ево детета — жабе, кљуна, мртвачке главе, цеванице, јајета, мешанаца и химера комбинаторне маште разложивих на њихове саставке: мачји бркови на људском лицу, људске очи усађене у псећу главу. А то је привиђење, замка једног самосвојног дела. Уистину, никада речи нису биле мање употребљиве: а то се сликарство што подсећа на ствари којима умемо да дамо име убрзо показује једва изрецивим. Ако већ треба говорити, нека то буде да би се постављала питања, не да би се давали одговори, да би се сваки пут порекло оно што смо се спремали да кажемо. Приближити се значи видети како се расипа управо наслућено. Облак, пена слузаве крви, дугини преливи воде, али исушене воде, уоквирују обрисе. Све то изложено, раслојено, набацано или разбацано по тим опасно искошеним равнима — косим постољима, сплавовима, насипима, плажама напуклих плоча, изрешетаним, излоканим мозаицима — меша се у једном неразлучивом бујању, разводњава се у хемији од које трепери ваздух око тела што се распадају. Смењују се царства, облици прелазе једни у друге: тек отворена лобања која још крвари бива стена, античко попрсје уздиже се на својим сакатим патрљцима, један живи черек се минерализује, грудни кош се прекрива повијушама паразитског растиња, на неком месту за које не знамо је ли костурница, мртвачница, кланица, пећина с месечевим украсима, или пустара за отпатке из неке огромне корпе. Долази ли светлост с тог плавог неба што тесно уоквирује зид или сплав у часу кад ће се забити у срце земље, или што заузима више од половине платна? Она остаје иста и кад нема неба: можда из акваријума у коме је ишчезла вода оставила тај отисак светлости. Што се доба тиче, време је плавичастог праскозорја, ружичастога сумрака? Не знамо ништа више, и боље је казати да времена и нема, барем у односу на наш дан; али није нимало извеснији ни неки час у времену, пошто се двоумимо између појмова апокалипсе (година двехиљадита није далеко) о којој сведоче та распаднута, изборана, до влакана изједена тела, и лимба кога наговештавају пре свега — измешана у тој праисторијској тератологији — она буцмаста деца, елефантијазом осуђена да никада не живе. Једним погрешним кораком ушли смо — проваливши — у туђи сан, и кад склопљених очију и даље видимо слику, она је можда ишчезла с платна, толико нам се чини неопипљивом, фантазмагорија пројектована на празно платно невидљивом чаробном лампом, плима која свој простор испуњава незадрживим кретањем; њена недељива нужност изазива нас да сазнамо из каквог склопа, из каквог смишљеног чина уметникова свака слика црпе своју различност. Како се онда одважити па некој дати предност, означити напредак? Слика је, међутим, увек ту, издалека раскошно развијена, с декоративним смислом велике фреске, барокне таванице, доказујући, ако јој се и мало приближимо, да је насликана, а да је сваки детаљ на овоме месту, у својој белини, у савршеном дослуху са целином: тај је сан заправо сан уметникове руке, непрестано све уочљивије и сигурније. Што се тиче тог света чијим предметима и појавама које смењују једна другу сад оклевамо да дамо име, можемо ли бар рећи, и то на први поглед, да му је потка од насиља и смрти, од хука и страха, где нам је допуштено да прочитамо у исти мах признања једне личне судбине врло рано обележене таквим сусретима, и зна-

не једнога времена. Али ми га примамо пригушеног, ублаженог: таписерија, Жујево платно, вињете староставних књига, паравани за дечје собе и снове, ружичасто-плава бајка, чаролија истрајне благости, лукавство нежнога срца што не подноси насиље, и пориче га, не кроз заборав него мењајући га у његовим властитим сликама. Па ипак, рана није зарасла: још један поглед отвара ожиљак — заиста не вреди говорити. Треба гледати без престанка.

[1971]

Превео са француског
Милојко Кнежевић



Дадо, с оне стране приче

Франсоаз Шоеј

□

Од 1960. године када је насликао пресудног Томаса Мора — окамењеног и надувеног, обележеног хиљадама бора разорне болести — Дадо је означио свој пут на пољу сликарства, право напред не допуштајући никаквоме догађају или случајности да га зауставе или да га скрену. Неокрзнут поп-артом, новим реализмом, оптичком или концептуалном уметношћу, наставио је својим путем — усамљен — сањајући најпре, у цртежима безбројним као да их је природа рађала, свет у ком се мешају и биљно, и животињско, и фосилно царство.

Та усамљеност сместила је Дада „на маргину“, у традицију и род фантастичне, како веле, вечне уметности... у неку врсту сликарскога фолклора дубина. Под том етикетом, његове су визије понајчешће поредили с визијама Јеронима Боша или Питера Бројгела, хватајући се у замку површинских сличности: тератологије и чуда и изричите чистоте суровог, не размишљајући о значењу слике: њеном простору и реду.

Штавише, Дада су сврставали међу оне приповедаче чију је умирујућу активност авангарда данас протнала у сазвежђе знања, са којим је сама раскрстила. И заиста, та минерализована или перната чудовишта, ти фетуси са обрисима поврћа, сав тај народ који врви у испуцалим пејзажима, у којима се без муке препознаје сликарева околина, нису ли сви они ухваћени у заједничку причу? Болница Жизор, зидови Венсена, мајури, пацови и цвеће Ерувала, као и бретонско жало откривено 1969, нису ли они изричита референца и, тако рећи, услов приче?

На први поглед, заиста се стиче такав привид. Можда зато што се Дадове слике могу бескрајно описивати. Уосталом, пожелели бисмо да, једном, један од мајстора новога романа покуша да проникне речју у неко његово платно, док га не исцрпи: да напише хиљаду страна о **Пољацима** (1960) — тим округлим, детињим, натеченим, бундевастим, угаслим унакаженим лицима, прекривеним брадавицама, ужасно прецизним и скоро ис-

парљивим на површини коју испуњују, без празнине, све до ивица — или, пак, о **Бас Паладијуму** (1966) — гомилању безобличних тела, с несразмерним лобањама, никада двема сличним, у мноштву у коме куљају, усправна, погнута у оноку, блиска, далека, издвојена, окупљена према сенкама и струјама. Али будимо опрезни, чим описивач покуша да окружи или уомери кохорте **Бас Паладијума,** управо у тренутку када се спремао да каже апокалипса, пењање на Голготу, ускрснуће мртвих, музеј природних наука, концентрациони логор; он се зауставља, јер му се свако тумачење опире. Врева облика и знакова зацело се може описати са онолико подробности колико се жели, нема ничег што би допустило да се успостави след, не пристаје ни на какву причу.

Реч је о нечем другом. То сликарство за које се сматра да тако добро осликава, у ствари ништа не осликава, не прича, не приказује. Можда управо зато што **показује.** Показује не-познато, још неуобличено у реч, још неорганизовано или неусредоточено. Оно се отвара запису окрутнога света у коме су богови одсутни а јунаци смрвљени у прах. И управо то је оно што разликује и неповратно одваја Дада од визионарâ средњег века и ренесансе. Његово сликарство није више повезано с извором у тексту, оно више не прича паклове теоцентричне традиције, ни фантазме ликујућег антропоцентризма, човек у њему више није немоћан, или омешан, или апсурдан, он је распршен и смрвљен, поништен и збрисан у великој катаклизми.

Тако је, дакле, насупрот ономе што се на први поглед чини, Дадово сликарство у највећој мери усклађено с данашњим мишљењем. Оно је сопственим и, свакако ваља рећи, парадоксалним средствима, засело на велику клацкалицу представљања. Чим се мало изближе погледа, Дадово се дело може још од његових почетака подвести под двоструки знак разградње и трага. Разградње најпре метафоричне, која почиње тиме што јесте сам садржај сликâ, још изграђених по логици садржаја и представљања, као што је **Бициклиста из** 1955, тај насађени аутомат који губи своје делове и своју дугмад. Раз-градња која се, мало-помало, де-фигурише да „има разлога", да себе представи према прогресији која води од **Архитекте** (и сам назив пун је значења) из 1959, свог испуцалог у његовом покретном наслоњачу, до рушевних архитектура (проваљене куће, порушени зидови, раскопани путеви) и пре каменога него окамењеног меса човеколиких чудовишта и биљака. Рекосмо, такође, и сликарство трага, које се отпрве очитује у дијалектици брисања, у игри оштрог графизма и меканих боја.

Без сумње, Дадо довршава свој посао показивања тек у дивљем одбијању увек претеће представе, у крајњој напетости која га одржава на рубу његових богатстава и његових искушења. И понекад се код њега открива као некакво време предаха у ком се он препушта задовољству вековних фантазми и барокних слика, које побуђују причу. Такав је случај с неким портретима који нису континенти као **Томас Мор,** него фигуре као **Болничар** (1969), без руку, с пернатим грудима, окатим ногама и удом штипаљком; такав је случај **Вуче** (1969) на којој је стари „ситроен" заглибљен у пољу, не репе, него људског поврћа, глава и удова изложених попут бундева по земљи из које као печурке страше, такав је још случај неких пејзажа Ерувала (1966), уређених око космате куће која гледа и слуша или, пак, костура који се смеши.

Епизодни, али стални још од Дадових почетака, ти весели тренуци препуштања, они у којима се Дадо дотиче надреализма, неизмерно су важни. Јер расветљују *начин израде дела, показујући* његово наличје (оно против чега се исказује дело), јер дају да се ухвати његова двосмисленост и вртоглава тачка у којој се оно исписује. А и зато што омогућују да се боље одмере тешкоће Дадовог поступка и различитост његова дела у великом покрету који покушава да ослобо-

ди сликарство од субјекта, од човека и вербалног штива: учинити да искрсне покретачко имагинарно, није ли то у исти мах опасније — јер ваља се без предаха бранити од слика традиције које илуструју и представљају — али, делотворније (од сваке ликовне моћи), него осуђивати се на чисту аскезу, на беду сиромашних знакова који, напослетку, призивају нови говор и нову књижевност.

Последња Дадова изложба (Галерија Жане Више) чини се да обележава етапу у освојењу сликаревог циља и његове историчности. Историчности која се, парадоксално, састоји у томе што чини да то сликарство ослободи инфра-историјски свет, свет минералног, биљног, свет промашаја природе и бујања несвесног, против чега људска бића покушавају да се окупе.

Чудовишта која су, од епохе првих фетусних беба и кроз бројне преображаје, била код Дада једно од погонских средстава његовог израза, чудовишта су се поново докопала свога моћног и посвемашњег прецизног и неразлученог присуства, на тренутак напуштена у епохи плажа посејаних усамљеним бићима где се чинило да у сликаревом трагању превладава проблем простора: пронаћи редослед презентације који није ни редослед класичне перспективе, ни редослед наивног ређања облика без привидне дубине, ни онај укидања празнина (све организације које је Дадо исцрпео). Године 1969, у раздобљу плажа, Дадо је покушавао суперпозицију равнû, паралелâ у дну слике, док је последњи појас заузимало небо. Нема никакве сумње да је то дељење чинило етапу на садашњем решењу, које мајсторски уклапа његову лекцију из геометрије. Дадов проналазак јесте нека врста простране нагнуте равни која, тако рећи, чини средство обрнуте перспективе (избијајући ка гледаоцу) и одсад служи слици као сцена и тле. Та платформа, или плочник, или пролаз (изграђен и поквaрен) чини се да служи двострукој ствари: укључити непосредније читаоца, једном речју угрозити га, у клизање које представу усмерава и повлачи ка њему; напротив, потпуније искључити из тога сликара као субјективност. Јер тај мизансцен и та контраперспектива омогућују му да заузме ново одстојање у односу на своју слику.

А на опасном тлу, које у исти мах прима трагове и брише их осипајући се, близак свакодневни предмет, подробно описан и представљен, који, грађевине, намештај, одећа... увек има своје место у Дадовим сликама, добија најзад своју пуну вредност и смисао. „Зашто" кафане-трафике Жизор, псеће кућице или старе каљаче, најзад до краја схватамо на платну као што је **Дечја соба:** две покварене столичице јесу алузија, знак, у представљању, света који није ни оквир, ни декор, већ делић, разбијен у делове и сам.

Чудна је слика та **Дечја соба.** Можда још довршенија него **Божићна вечера** (на којој улогу столица играју боце) или **Домаћинство,** барокније са својом кофом, четком и кантом. **Дечја соба** без сумње јесте слика-етапа (као некад **Томас Мор)** која омогућује да се одмери пређени пут: презентација ослобођена навика погледа, најзад смештена у себи својствену просторну структуру; слободнија разградња метафоре; представљање потпуније уклопљено у оно што га пориче.

Тако је Дадо умео да сруши античку ограду која затвара сликара и, самим тим, сместио се у врх савремене уметности. Пошто је прошла варљива очитост његових чудовишта и заводљивост његове палете, то дело — једно од најзначајнијих овога времена — остаје такође једно од најмукотрпнијих. Окрутна пре-

зентација — тератологија и катаклизме — па ипак спокојна захваљујући одсуству ја које слика, којим Арто дефинише театар суровости: „Театар треба да се изједначи са животом, не баш индивидуалним животом, оним индивидуалним видом живота у којем тријумфују **карактери,** него с неком врстом ослобођеног живота, који брише људску индивидуалност и у којем човек јесте још само одраз."

[*1971*]

Превела са француског
Гордана Стојковић



■

Дадо

Мајкл Пепиат

□

Више него инад, живот је исмејан, у ведро обојеним, пакленим Дадовим визијама. Њихова чудна мешавина истанчаности и пропадања чини човека опрезним у дефиницијама. Ипак, у исто време, оне су довољно речите: сигурно, њихов садржај јесте ужас, чак извесно уживање у ужасу. Чим је човек, варавим бојама дечје собе, увучен у њихов свет, он схвата да њихова једина брига јесте то да, у најизразитијем детаљу, забележе ужасавајући начин на који свака супстанца трули. Прашини сличне ружичасте и плаве погађају без циљања. Свако је месо овде покварено и болесно; свака чежња бестидна похота; и сам је живот чудовиште, пун губе и подмуклости. Једини јунак комада јесте Смрт, невидљиви чистач тог незаустављивог трулења коме хрли читав Дадов запенушани бестијаријум.

Све у тој страсној мржњи према свету изазива гађење. Најодвратнији су, глад и полна жеља, унижујућа општења у којима се један чудовишни, осакаћени облин живота, са болесном прождрљивошћу, храни другим. У **Јестивом триптиху,** људождерска је храна: трулеж коју ће прождрати трулеж. Уд који се цеди у **Аутопортрету с кпавцем** окужени је инструмент: множећи се, наговештава он, множимо своје болести. Другде, наравно, присутна болест бесно напада. Месо се одваја од костију, откривајући нагомилане органе као неку климаву гомилу поврћа; очи искачу од страха или бесловесно зуре: уста се отварају за неку одвратну храну или се разјапљена цепају у коначном распрнућу од сумануто-г, расналашног весеља. Читаво ткиво живота потпуно је раздерано. Очигледно, са овим последњим дроњцима пути, минути нас одвајају од завршетка древног процеса распадања.

Али то је суд стручњака̂, заснован на појму нормалности који нема ничег заједничког са сликарским мерилима. По њиховим речима, без сумње, углавном се ништа неуобичајено не дешава. Када све јесте ужасавајуће, само оно најгоре мо-

* **исус** — формат папира, 56 x 76 (прев.)

же да буде стварно рђаво. **Аутопортрет формат исус***, на којем се лик без руку, са мачјим брковима и провидном кожом, дере због стрела заривених у њега, изгледа прилично непријатно, то је тачно. Али и многе друге изгледају као да пред њима леже одвратне гомиле меса. Иако толико понижен, живот иде даље. Напослетку, можда Смрт и није једини јунак у овој последњој крајности где месо, напола људско, напола гротескно, тако безусловно показује снагу.

[1973]

□ □ □

Таква силина и, у исто време, такав очај силазе са Дадових слика да дух посрће и тражи неко објашњење.

Веома је примамљиво, јер је врло профињено и безопасно, задржати се на јединствености сликарских квалитета дела; неко може да се диви текстурама. Уосталом, где је још месо било приказано у тако много тананих фаза распадања? Неко може да се диви мекој пунођи цртежа; да буде усхићен композицијским обликом, сложеним и неизбежним као икс зрак; или да буде заведен благо опорим бојама у којима се купа поглед.

Неко може да чини све то, правим речима и врелом истинског осећања, и да буде сасвим далеко од предмета.

Чак и ако нисте упућени, привући ће вас облици који побуђују занимање и ведра боја. Дела чекају, безазлена као сасе, да вам шчепају око; и прибегавањем естетској оцени (бар у почетку) одвећ се отмено и бледо противите оном што вас гута.

Зато што Дадо — ако за тренутак одбацимо своју маску љубитеља уметности — збија најочајнију и најразорнију шалу са свима нама. Ко су та исцерена чудовишта, напола до кости огољена, ако не ми сами? Живот шепа, ћелав је и скључава се у углу. Месо је рођено да спад-

не са свога костура. Стално смо свесни те чињенице, као старог, ружног, смрдљивог просјака који нас чека на крају улице. Знамо то, али се правимо да не видимо.

Али када је око силом отворено, дух не може да спава. Дадо је човек за кога је ужас остао најснажније и најизражајније узбуђење; и то је оно о чему он мора да говори. Рођен је у земљи и у добу у којима је беснео рат. Од свог детињства у Црној Гори, он се најбоље сећа италијанских војника који играју око тела родољуба, па онда вешања немачких војника. Прича о томе како је гледао откинуту главу зачешљану руком покојникова љубавника. Земљотреси и глад, и ситне грозоте свакодневног живота осетљивог дечака, обликују присни — ако не и средишњи — део његовог наслеђа.

Та осетљивост развила се у чудновату страст, узбуђење у ужасу, као најстварнију емоцију. Она се храни несрећама виђеним и чувеним па, касније, посетама болницама, медицинским илустрацијама и тако даље. У исто време, дечак почиње да црта, углавном карикатуре својих другова и учитеља, и постаје познат читавој вароши по забавним и вештим искривљењима која је при томе чинио.

Љубав према казаном и стравичном постајала је све јача, неизмерно добијајући у моћи уобразиље и у тананости; али, у бити, Дадо још гледа на свет оком црногорског детета које воли да плаши и, да само буде уплашено. Данас, шетња са уметником кроз богату нормандијску житницу што му окружује кућу не открива толико богатство Природе колико угинуле животиње које се у труљењу враћају земљи, места на којима недељни излетници фотографишу један другог — а цењени посетилац вративши се кући, бива почашћен костурима и префињеним, 18-вековним бакрорезима кожне болести.

Али уметник не тражи уништење и пад; то је оно што он неизбежно проналази на зеленом листу и ружичастом образу. Његова немилосрдна духовитост, попут оneу песника из доба Џемса I, скида љубак овој са младости или летњег дана; ружа је, за њега, оно што расте оно своје затроване ране. А нада дође у град, у Париз или Њујорк, он налази простране, узбудљиво гробље, живо од надмених, страшних или доброћудних демона.

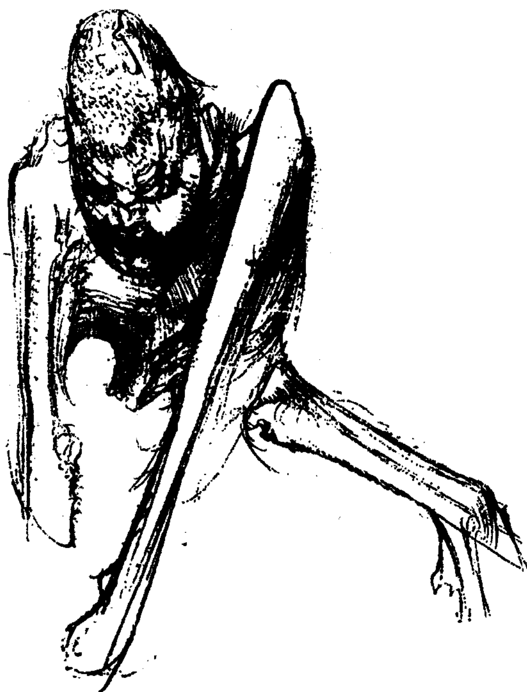
Несрећни случај код куће, сећања са путовања (на пример, тајанствене белешке као што су **Адамс Хотел** или **Westhampton Crab,** прибављају слабе кључеве), сеоска луда или церење старца, све то доприноси оном што, у ствари, јесте бескрајна дадоизација свакодневног света. Елементи ове врсте преображени су до непрепознатљивости, а и сам Дадо до краја избегава да говори о њиховим изворима. Али дуго познанство са уметником омогућује нам повремено да препознамо, унутар велике маштарије, обличје лимара или заједничког пријатеља.

У једном тренутку, свет који је Дадо портретисао био је сув: тако испуцао од суше да се готово мрвио у прах. Сада су, пак, његови притајени, сањиви или крештави јунаци смирени; њихова правилно-злоупотребљена пут има свиленкаст квалитет; чак им и кости тајанствено светлуцају. Допадљиви су сој, виша класа чудовишта, и упркос својој врло очигледној крајности, изгледају трајнији него њихови претходници. Ткива су чвршће повезана, пријатнија, боје су омекшале, а композиције (уметникова најважнија брига, и окосница сваког дела!) тако су успешне да оно једва схвата да је сигурно вођено.

Али, зато што је трајнији, тај свет свакако није ништа мања ноћна мора. Пробудите се из једног ружног сна и уђете у други, свеобухватнији ружан сан, где се ништа није изменило. Блиска нам чудовишта мекша су и препредениja јер су се укопала, али просјак је пришао ближе, префињеније одбојан и сигурнији него икада раније.

[1980]

Превела са енглеског
Гордана Стојковић



■

Дадо

Жан-Франсоа Јегер

□

Позориште суровости? Рашчеречена лица која изгледају као да су управо изишла из пакла купају се у светлости земаљског раја...

Дадово дело одавно већ изазива спор. Придеви коришћени да се оно опише (надреалистичко, академско, барокно, апокалиптично, нежно, драматично, чудовишно, танано, апсурдно, ужасавајуће, фантастично) сведоче о збуњујућем карактеру тога сликарства, у ком се види виртуозност, болешљиво анђеоство или окрутност. Тератологија! Кад је о њему реч наводе се Јероним Бош, Бројгел, Арчимболдо, Гранвил, Дали, Енсор и Пиви де Шаван. Дадо, опет, више воли Фукеа, Дирера, Конрада Вица, и сликаре фламанске ренесансе. Сликаре изразите прецизности. Сликаре који измичу литератури. [...]

Изложба отворена у Галерији Жане Бише, која обједињује његове најновије радове, пружа нам могућност да осмотримо уметникову еволуцију. Она не долази као раскид с добро подупртом прошлошћу, већ сведочи о развоју највиших Дадових квалитета, не у смислу ликовности, вазда изненађујућег богатства маште, него у смислу стила. Повезујући с пријапским скаредностима примата мучених метемпсихозом елементе из свога свакодневног живота (патку, наслоњач, кућу у Ерувалу, камперске конопце, штафелај или камене плоче) ни у једном трену не допушта да надвлада литерарна прича, нити удаљује своје утваре од ликовнога света који их лучи.

Невероватно владање властитим изражајним средствима (оштрина цртежа спојена с истанчаним смислом за опажање, мајсторска лакоћа у коришћењу боја, осећај за сложени простор оживљен светлошћу опчињавајуће благости) придаје Дадовим визијама једну потпуну стварност. Зграбивши посматрача у искошеној равни наизглед традиционалне геометрије, мешајући га у изопачену игру контра-перспектива које се ослањају на истанчани механизам контраста светлости без сенке, у слојевима тачно одмерених вредности, слика се, с оне стране ликовности која је сачињава, ствара подмуклим средствима језика.

Мајстор у томе подручју, руке ослобођене ових окова заната, упијајући успут изворе облика свих царстава, мешајући минерално, биљно и животињско с врхунском нехајношћу над год тиме израз добија у разноврсности, делотворности, раздражујућој моћи, Дадо доспева до самога срца проблема стварања, до потврде присуства: присуства песника. [...]

Песници и писци, чини се, боље расветљавају своје поступке. Хенри Џејмс, на пример, кад пише да „наслеђе свакога бића обдареног унутарњим животом није ништа друго до непроходна шума где вуци завијају, где крешти бестидна ноћна птица". Наследник обдарен ретким темпераментом, жељан да упозна своје имање, истраживач који се покорава снажним иконографским захтевима, не потписује ли Дадо у својим сликама стање тих унутарњих забрана?

Између 1959. и 1963. бебе су замењене огромним композицијама. Ништа мање залудне, оне погађају око као некаквим какофоничним сликарским оркестрацијама једнога света који трули, чији ужици и разврати исходе из једног вишег нереда. То су узнемирујући пејзажи, начичкани, лишени ваздуха, у којима се гомилају костоболни духови, убогаљени демони, окрутни гноми који, с помамом блиском еротици, изврћу туђу утробу да из ње покуља нечувена патња: отварају трбухе, пуне их камењем, нагрђују удове, играју се с дечјим главама као с лоптама. Тај апокалиптични универзум који као да је утемељен на ужасу утолико је сродан уметности средњег века, једног средњег века ког нам слике из тога времена откривају опседнутог метежом, унакаженим световима, чудовиштима и бескрајном разноврсношћу могућих телесних мука.

Задивљујући метеж, ритам и покрет који владају најбољим Дадовим композицијама подсећају на изузетна графич-

на упозорења што илуструју последњи суд или искушења светог Антонија. Овде се, као и тамо, указују нага тела, кошчата или надувена, искривљена и згрчена, слепљена у грозд, испреплетана с мрачним наказама, с диновским жабама или краставим гмизавцима. Неки делови **Боровина** (Borovick) или **Велике Фарме** не могу а да не укажу на извесну сродност са вревом проклетника у предњем плану Ван Ајковог **Последњег Суда.** Међу тим обеспокојавајућим, херметичним сликама, искрсавају повремено и другачија платна која истичу ћудљивост уметникову и разноврсност његовог надахнућа. Таква су **Томас Мор** или **Архитекта,** оба настала 1960, **Катарина Руска** из 58/59, где уметник, као савршени алхемичар, са сатанском минуциозношћу предочава напрслину, красту, црвенило коже, огреботину, набор епидерма, пукотину, зрнасту структуру камена, до те мере да се својства једнога и другога царства потпуно стапају.

Испошћене боје, загаоита или сива, појачане додиром живих или пастелних, савршено глатко прекривају површину платна; неравнине на камену или кожи насликане су потпуно верно а нипошто нагомилавањем боје. Двосмисленост је потпуна.

Језиво гомилање обезглављених које сачињава **Пољане** (1960) изведено је на тај начин; пажња је одмах привучена визуелним шоком: око ће, најпре из игре, убрзо бити исцрпено безумним инвентаром, у покушају да кроз **своје** боре, **своју** рак-рану, **свој** бол, идентификује свако од лица-каменова грађевине. Лик из **Пада** разликује се од зида на који је наслоњен једино својом модрикастом силуетом; све остало на слици је сиви намаје. [. . .]

Платна која 1971. излаже у галерији Жане Бише мање су опсесивно набијена. Небо, кога раније није било, сад заузима значајно место; ваздух струји кроз различите планове и елементе позајмљене из најбаналније свакодневне стварности — ципеле, флаше, столице — мешају се с наказном фауном. Ти предмети стичу идентитет фантастичног због намерно изопачених размера у односу на остале фигуре; такав је случај с маленом кућом у **Писму Госпође де Севиње, или рецимо са Штировником.** Архитектонски елементи, као што су подне даске, награжене и напрсле, истовремено су декоративни принцип и композициона структура; паралелне вертикалне линије назначују дубину поља (у **Атељеу),** или хоризонталне и вертикалне (у **Базену)** показују размак између разбацаних група, док мање или више опрезно коришћена текстура различитих материјала чини мрежу која међусобно повезује усамљене предмете (у **Дечјој соби).**

Стварност је на разноврснији и непосреднији начин уткана у платна из последње две године, и често у пријатнијем виду него имагинарно. У **Аутопортрету са Живим Кречом, Пали-као триптиху** и **Аутопортрету с напавцем,** налази се иста декоративна арабеска, нека врста розете или крста чија је орнаментална вредност наглашена, у овој последњој слици, обликом наслоњача и баштенских столица. У **Монжавујском гробљу** изузетно маштовит обрис растиња у предњем плану танано прати средишну декоративну тему. Ти мотиви живе у уметниковој околини једнако као и мноштво других, а задржани су једино захваљујући чудновато пробирљивој визуелној меморији. Крстолика детелина с тих последњих слика, рецимо, позајмљена је с капије од кованог гвожђа недавно постављене на ерувалски млин где сликар живи већ петнаестак година. Врата која се широм отварају у празнину, или омеђавају трошне зидове **Кухиње Мајке Жерар** или **Везалијусовог рђавог ученика** потичу из времена кад је уметник био управо преузео трошни млин.

Ти елементи — чије се појаве могу датирати у уметниковом животу — чине драгоцене оријентире за утврђивање хронологије дела (које није увек датирано и насловљено), јер се ретко појављују само на једном платну, већ се обично изнова јављају у низу истовремено нас-

талих слика; другачије је немогуће разлучити истинску еволуцију у његовом раду пошто је већ у почетку доказао савршену вештину; промене у палети и композицији су, међутим, честе, као и враћања уназад и обнављање одређених тема. Ти тонови остају необјашњени: „То је оно што ме је у том часу обузимало, како објаснити зашто? Ствар расположења", одговара Дадо. У ствари, роб својих визуелних и духовних опсесија, истражује их док не загосподари њима.

Са сваком новом изложбом, Дадов сликарски поступак чини се све очитије личним; изван тренутних токова у време кад је пре петнаест година први пут излагао, остаје то и данас јер га дубоко познавање техникâ и изузетна лакоћа којом их користи издвајају од његових савременика. Формиран веома млад у једној земљи где је добра техника синоним за естетику, могао је сасвим безазлено да упије тананост свога заната а да и не осети његове стеге; сад се њиме не служи као озлојеђени интелектуалац него као квалификовани радник.

Слика брзо, али се ипак жали да превише времена мора да посвети сваком великом формату — „шест месеци, понекад и осам" — вели он — јер често слика, од-сликава, надсликава свако платно. Један триптих 3 са 9 метара био му је у атељеу спреман за изложбу, а недељу дана касније и даље је био ту, потпуно прекомпонован и изнова одсликан.

„Слика која заиста има властити живот, има бар десетак слика у себи, десет пута је завршавана, а десети пут се важи. Коначно, то зрачи из тих десет слика, кад их једном избришеш". Премда више пута досликавана, његова дела, нарочито она последња, задржавају зачуђујућу свежину; префињене боје пружају утисак такве лакоће и прозирности да вукодлаци нежна погледа, похотни старци, гнојави фетуси и разноразна чудовишта удишу атмосферу која изгледа хемијски различитом од наше, расплинута светлост зрачи из невидљивог извора, на сликама нигде нема сенке; то појачава чудноватост тих светова успостављајући између њих и нас једну утешну дистанцу. „Те ефекте постижем наносећи веома близу једну до друге хиљаде пецкица различитих боја, све врло бледих нијанси, а те мрље се стапају у један општи тон постојанији од његових компонената, који издалека одаје утисак једнолике површине. Али ако погледате изблиза, нема ниједног квадратног сантиметра платна који би био покривен само једном бојом". Донекле је то теорија оптичког мешања које су користили Сера, Сињак и понекад Писаро: није потребно наглашавати спорост поступка.

„Да сам живео негде другде, моје би боје морале бити другачије, светлост Вексена је на мене оставила онакав утисак", тврди Дадо; Ерувал у коме живи близу је Ерањију и Понтоазу, изабраној земљи импресиониста. За летњих месеци, боја жита које се огледа у јарко плавом небу заразно је златна. Верујући његовим сликама, приписујемо сликару неисцрпну машту, а он тврди да је и нема и да приступа платну без идеје: „Никад ми се композиција није унапред створила у глави, долази кад узмем четкицу у руку." На голом платну хитро распоређује нејасне облике, четкицом једва навлаженом бојом; ова никада неће бити коначна. Да би заварао белину платна, исписује по њему сибилинске записе, или своје име, или још и број свога телефона који ће касније ишчезнути, премда на новијим сликама неки ликови носе, као на месарској тезги, цену причвршћену на врх дуге дршке.

Иако је изврстан цртач, Дадо се, дакле, не ослања на припремне цртеже. „Не, моји се цртежи ретко везују за сликарство, уосталом, готово да више и не цртам. Направио сам пуно цртежа кад сам дошао у Париз, касније сам наставио, али сам то радио пре свега због економичности. Сад више волим гравиру и литографију". Ти први цртежи били су често великих формата, рађени исто онако потпуно као и слике. Сликар по вокацији, Дадо је по нагону песник: нас-

Антонен Арто, »Les Tarahumaras«

лови његових слика побуђују снове, то су спојеви звонких речи, егзотични, подстицајни, и никад описни, али он ипак тврди:

„Наслови, не занимају ме, то ми је неважно... али их ипак треба стављати ради распознавања, па, налазим их свуда и нигде, по асоцијацијама, или су то речи и ствари које ми остану у глави кад радим на некој слици. За Томаса Мора, једном или двапут ми је позирао један сусед, чича Жерар, и могао сам то назвати и портретом чича Жерара..." Да... али, „не познајем ти ја Декарта" могла би да буде девиза Даду који, не знајући ни за какву логику, иде ка оном што му је битно: сликарству, поезији, патњи, љубави, животу и смрти.

Један од његових блиских пријатеља прича да је, кад се преселио, цвокоћући од студени у Ерувалу, најпре купио овцу — као што други купује ћебе — коју је и дању и ноћу стезао уз груди да се угреје. Стидљиви боем кенињасте косе, личност што пркоси опису, као и његово сликарство које ваља дуго посматрати да бисте знали волите ли те слике „које утробу износе на видело и сензибилност изврћу као рукавицу".[1]

[1973]

Превео са француског
Милојко Кнежевић

■

Дадо или племенитост јутра

Ален Жуфроа

□

Никад се не зна ко слика, кад се слика открива испод прстију у оном нарочитом стању које се може назвати „потребом за сликањем", блиском „потреби за писањем". Зашто појединци осећају ту потребу снажније од других? Никад за то није дато ни једно задовољавајуће објашњење. Тим пре што је не деле ни сви сликари, а међу онима који је осећају разлике су очигледне, кад нису толико противречне да се у њима види продукт различитих, ако не и непријатељских супротстављених цивилизација. Постоји дакле збрка, велика збрка између онога што се види и онога што се анализира: слике које се покоравају ономе што је Кандински називао „унутарњом нужношћу" оповргаваају, најчешће, оно што откривају „безазленом" погледу неупућеног посматрача. То ствара тако велике тешкоће у **читању** да радије оптужујемо те сликаре, те најискреније сликаре (у сваком случају најближе оној искрености осећања која их чини неспособним да раде било шта друго до оно што раде), да се баве рачуницама, да некако варају, и да су им важније идеје, „cosa mentale", дакле „литература", него ли чисто сликарство. Један је од парадокса истинскога сликарства да бива нешто друго до ли само сликарство; и није најмањи.

Дадо припада том роду сликара који не могу да раде ништа друго до да сликају оно што сликају. Од 1956, ишао је истим путем, равнодушан према спољним модама, и ако данас налази повољније интелектуално поднебље за разумевање својих дела, ништа није чинио да дође до такве пријемчивости. Заљубљеници су дошли к њему, а не обратно. Кохерентност каква је његова нема извора до у њему самом: непокоран било каквом облику спољашњег прилагођавања, мало-помало се наметнуо, и Дибифе, кога је случајно срео у Паризу у једном литографском атељеу, 1956, свакако није могао да предвиди ширину коју ће захватити стваралачки дух младог црногорског сликара који је те године бануо из Југославије, као с неба. Без сумње

је мислио да Дадо одговара његовој властитој замисли „сирове уметности" и то је разлог што је о њему причао своме галеристи Данијелу Кордијеу. А заправо, и читав Дадов развој током петнаест година то доказује, посреди је нешто сасвим друго: елементи **културе** присутни у том силовитом и „варварском" делу скроз су противречни теорији о анти- култури сирове уметности. Шта год казали, шта год мислили на Западу, они које су нам у основној школи представљали као варваре, сви ти урођеници који нам долазе с планина̂ средње Европе, ови ти „сељаци с Дунава", сви ти „метеци" с Истока, наследници турских освајања и бегунци пред окупацијама и војним рацијама, јесу управо они који, данас, држе Западу праву лекцију из оштроумности, истанчаности. [...]

Дадо, који је задржао југословенско држављанство, и коме ни на памет није падало да у Француској искористи прилично дволичан статус „политичког избеглице", потврдио се до данас као припадник једне заједнице у сенци, чије традиције измичу знању већине. Његово сликарство потврђује ту темељну различност у односу на **нашу** културу: опажа се једино с одстојања и осуђује нас на статус туђина. Искључени смо из тога света; на нама је да се потрудимо да уђемо у њега, да утремо себи пут. Још нисам успео да спознам њихове дубине, упркос томе што ме његове слике опчињавају од 1958, од прве његове изложбе у Паризу. За петнаест година, мислим да сам имао тек неколико кратких упада у Дадове духовне пределе, и увек с његових изложби излазим некако утучен, некако с осећањем да ме је држао на одстојању човек који се руга свим мојим мерилима, а који успева да ме узбуди, узнемири, да ми поставља питања не користећи се никада језиком који би ми, у начелу, морао одговарати да успостави са мном ону врсту дијалога без речи који се зове комуникацијом.

Ма колико се причало да смо лепоту посадили у крило и да смо јој пљунули у лице, лепота нам и даље измиче. Не знамо шта је то. Каткад нам се јавља и под маском саме ругобе, и одједном откривамо лепоту која нас окружује, као да смо били заслепљени свим оним што је пориче. Тако исто, кад је реч о сликама, углавном више волимо да изостављамо питање њихове „лепоте", као да се стидимо да признамо да је најчешће бринамо са отменошћу, добрим укусом, који су само њене мање или више потребне изведенице. А Дадове слике бацају на нас тако нарочите чини, да сву ругобу света обасипају светлошћу све лепоте света. Две силе које нама управљају, нагон за животом и жеља за смрћу, бију у њима митску битку, у којој никад нећемо знати да кажемо ко на крају излази као победник. Разарање, рат, пропаст, сједињују се ту с љубављу, оа свечаношћу и са задовољством опијања животом. Гробна тмина, црви што гмижу по лешевима, рањеници у хропцу на бојишту, богаљи, наказе, безумници, али и дан рађања, освит на шумском пропланку, јутро спознаје, врата у митски рај звериња и предања.

Ни у једном трену то се сликарство не може свести на песимизам, или на мазохистично задовољство пред призором страхоте. Упрошћена оптужба, по којој се у томе не види ништа до жеља за саблажњавањем посматрача, тим мање одговара стварности што ликови, рођени у машти једног великог сликара, умногостручавају све могуће везе са Бошом, са Гранвилом, на пример, значи са крајње ученом езотеријском традицијом, у којој спознаја има више места од уживања. Дадо у своје сликарство улази наслепо, никад не ствара себи унапред слику онога што ће почети да слика, постепено је открива током сликања, уклањајући ову људону фигуру у корист оне звери, изостављајући прозор и откривајући пејзаж на који он гледа, итд. То са своје стране тражи изузетно технично мајсторство, пошто слике на којима је тако радио месецима, задржавају сву свежину прве скице. Није посреди само под-

виг или умеће, него духовна расположивост, непрестано вребање материјала, снага маште. Таква се платна сликају једино с уживањем у освајању простора, са непојмљивим заносом стварања.

На његовим најновијим сликама више нису жене које излећу на врата с криком „ватра“, или људи избачени на улицу с чаршавима, цокулама, старудијом, ни наказе опружене по плажама, базенима или пустарама које раздвајају приградске страћаре од друштвене грамзивости и вреве, него симболичне птице, митске звери, око Сент-Иберовог Христа. „Религиозна“ Дадова тематика, која се јавила на последњој изложби код Жане Бише, а која ће бити још видљивија на изложби у Бојманс музеју у Ротердаму, не покорава се, дакле, иикаквом правоверју: Дадови „Христоси“ су вође банди, варвари, краљевићи превратници приковани на стуб срама, који траже да народ игра око њиховог коца за мучење. Ни трага од идеје о божанској надмоћи, па ни о трансцендентном „посредовању“ између два света, већ само вазда запањујући призор, који опчињава, застрањује, ужасава: покољ, дражење, зверство, надимање, врачање, бекство, махнитост, оргијање, пророчанство, скрнављење, разузданост, завера свих душманских сила против јединке. Нека врста смака света где у сваком трену ваља што пре изнова изумевати ствари, бића, биље, стење, небо, звери, саму материју. Изван времена, можда, или радије у вечности што спаја праисторију с модерним светом, најпримитивније потребе, глад, жеђ, нагон за самоодржањем, с најсложенијим датостима ума: обред мишљења, непрестано одгонетање знакова, мењање облика, незаустављиви преображај мисли.

Има већ неколико година како је Дадо ухватио једну светлост, а каква досад можда није виђена, која облива ствари: светлост четири сата ујутро, летња, мало је рећи баршунаста, већ попут пепела, попут крила лептира, оних што живе тек један дан, тек који сат, између тек расцвалих цветова и тмине што се управо дигла. Дакле, ту магму, те рушевине, ту горостасну хрпу, осветљава најпоноситија мудрост — мудрост уздржавања, самовања, крајњег устезања. Свет је неприхватљив, то се зна, али мисао која га осветљава преображава га у знаке, предзнаке, у предосећај чуда. И најзад она безгранична благост што пада на царство збрке и изнова ствара простор мира између испретураних удова, ратника, лешева, и оних што су преживели пожар, поплаву и беду. У тој благости ништа није изостављено, ништа осуђено: ужас је ту, суочен с непојмљивом славом једнога човека који је умео да од свога сликарства начини безгранично подручје племенитости.

[1974]

Превео са француског
Милојко Кнежевић



■

Дадов свет

Франсоа Матеј

□

Дадов свет са својим чудовишним руинама које се руше по строгом композицијском плану, у којима се расцветава кукавно месо живота, тај свет је дуга, чудна и фантастична прича о нашем људском живљењу које је наизменице и истовремено и тужно и гротескно, али и нежно и рањиво.

Захваљујући Јунгу, познато је у којој мери је фантастика укорењена у колективну подсвест или у оно што Башлар назива „интимном немерљивошћу", познато је и то да је човеку у одбрани од елементарних ужаса успевало да их одврати, да завара траг будним киклопима и да свој страх преобрати у лакрдију како би скаредним гримасама зачарао смрт. Чврсто верујем да се у Даду крије моралиста и да испољавање ћудљивости на спољњем плану прикрива исто сажаљење које нас дира код Боша, Гоје или Енсора. Ужасна су и гротескна средства тог оажаљења. Ако не буде више другог излаза, овај ће свет, који се тако олако препушта катастрофалним режимима, ратовима и катаклизмама, пропасти од лаганог трулења. То стоји. Леш већ смрди, али ко ће га поново ускрснути? Оне породице које не знају за кљасте просјаке закрвављених очију, оболеле од ужасне слоновске болести налик на загнојене ране духа, те породице смо ми, ти и ја, брате мој, наш мали свакодневни свет. Свако има своје породично стање, свој бирачки листић, своје социјално осигурање; Дадо их именује прецизно, оца Таквог и мајку Такву, и не штеди ни себе док замахује бичем, али ипак се постарао да у томе не видимо ништа друго до неку врсту алегорије. И као да очекује потоп провиђења, стара ожеднела земља и даље прождире саму себе, цепа се и пуца све до најмекшег дела своје утробе. Па ипак, још има невиности и наивности под опалним небом сутона чије се царство приближава. Задивљујући Рисбрук, Лавкрафт и Мадам д' Олноj. Уметник као објекат ухваћен у лавиринту креације лебди попут Аријаднине нити између стварности и сна. Где ће се спустити? То зависи од онога што он значи. Нем за унутрашњи свет, слеп за спољашњи, сликар своје значење добија од своје чарајуће магије. Као што човек у сивом оделу купује своју сенку од Петера Шлемила, тако Дадо своју фантазмагоричну робу одглумљеном невиношћу излаже међу рушевинама Ерувала са декором плавог неба у позадини. Не ради се толико о варци или илузији стварности, већ пре о стварности илузије, поновном откривању имагинарног. Јонеско је 1952. написао: „Свет ми се понекад чинио бесмисленим, стварност: нестварном. Овај осећај нестварности, ову потрагу за суштинском стварношћу која је заборављена и безимена — али која им је неопходна за опстанак — хтео сам да изразим у мојим ликовима који лутају у безваздушном простору са својим страховима, понајањима, неуспесима и празнином као јединим поседом. Бића која пропадају у бесмислу могу бити само апсурдна, њихова патња може бити само трагично смешна. Пошто не разумем свет, чекаћу док ми га не објасне..." Добро је познато да нису битне идеје, мишљења или обавезе, ради се о ономе што даје њихово месо, крв, утроба ако хоћете, ради се о њиховим страстима и њиховом животу. А наспрам идеологија стоји стварност, не „социјална" конформистична и отуђујућа стварност, већ посебна, много већа и компликованија реалност, реалност људске судбине пуне жудње и скривене чежње. Суочен са тиме, сликар покушава да разоткрије своју сопствену истину с оне стране сопствених страхова и сопственог мрака који га прогањају и ноће. Дело, међутим, није само настављање, оно је и чин. У почетку, креативан рад претпоставља тоталну слободу у односу на платно, али како да човек буде слободан кад већ за собом вуче цео свој свет? То је мистерија слободе уметника. Разапето платно пружа само свој формат од којег по избору треба створити пејзаж или портрет. Између уметника и платна нагомилана је маса његових опсесија и жудњи као и

грозничави страх од дела које треба реализовати. Међутим, један случајни потез је довољан да поништи страх и најави еуфорију. Црта преузима вођство, четкица управља, а оно што преостаје је само још сликање. Тако фетуси расту сами од себе, хидрокефалне главе и набујало цвеће тумора, чудесна граматика изобличености, са сопственим правилима, која као да буја у бесконачност. Веома једноставно. У томе једва да се крије имало злоћудности. Тако једноставно, међутим, тако логично, да више нема шта да се каже, па критичара онда спопадне страх кад му се на нос набије његова бескорисна функција. Заиста: или је сликарство сувише озбиљна и интимна ствар да би се објаснила или се ради само о нуспродукту околности који као предмет треба негирати. Па ипак је објекат једина лабава полазна тачка, квазиаргумент, известан али практичан начин да се дело дефинише спољашњом страном ствари. Један кинески песник из 17. века је рекао: „Најпре се виде брежуљци у сликарству, затим се види сликарство у брежуљцима.“ Почнимо, дакле, од брежуљака, имајући у виду да се они не могу разлучити од сликарства и под условом да га они не скривају, јер истина је да би јата малих чудовишта и гроздови избразданих богињавих облика могла да добију осетљиве духове који би онако розе, златни и светлоплави управо требало да се осећају поласкани с Дадове стране. Радило би се о слађењу жучи да он заиста жели да изазове апокалиптичне визије, међутим, они се код њега појављују спонтано, не иритирајући га, розе, златни и светлоплави, са читавом гирландом сећања; уосталом, зашто сликар не би показао и оно што је видео, осетио и проживео? Не ради се о лепоти или ружноћи, већ о твојој људској судбини, о твом болу, о твојој смрти. Усамљена авантура сваког човека једва да би била интересантна да се заправо не ради о авантури свих осталих усамљеника и да сликар својим искуствима и осећањима не придружује снагу своје маште која догађајима даје оквир стварности и дах проживљене индигнације. Дадова трагедија сирочета, неухрањеног, туберкулозног, Горнијевог детета који са просјацима с улице и црногорским партизанима открива да је јуначка и узвишена смрт у ствари бесмислена и гротескна, који открива сиромаштво, глупост и неправду. Довољно за томове књига: српска народна песма о оцу и о девет синова који су кренули на Турке — вратило се десет коња и један окрвављени гавран са руком деветог сина у кљуну; стрељања на лицу места, распорене жене, људи пуни чирева у болници, бомбардовања. Све саме чудовишне приче. Дадо не би био у стању да измисли сличне монструозности, он само слика слику која се не да испричати; он не слика живот већ саму уметност, и не ради се о алегорији, о начину да се изазове скривено значење испод стварне спољашњости, иако Дадове боје имају одређену симболичну снагу. Мислим да је ово прави тренутак да проговоре проверене чињенице из историје уметности.

Као четрнаестогодишњак је Дадо у Уметничкој школи у Херцег-Новом открио репродукције Нолдеа и Ота Дикса. Захваљујући немачком експресионизму схвата да насиље, протест и ужас нису апстрактни појмови, већ да су, такође, и предмет уметности, да се не ради само о естетским и пластичним идејама о свету, већ и о директном одговору на проживљену стварност, а ту стварност треба урлати платном и бојама. У истом тренутку оснивачи **Кобре** у Копенхагену, Бриислу и Амстердаму сматрају да ако се боја и четкица препусте сами себи, искуства света и боје почињу да се стапају „како би се у најскривенијим особинама боје слили подаци ока и страсти руке. Слика није конструкција боја и линија већ животиња, ноћ, урлик, човек и све то заједно.“[1]

„Уметничко дело настало из осећајности, емоција и спонтаности никад неће бити апстрактно, оно ће увек пред-

[1] C. Doelman, Karl Appel, **L' aventure de la sensation extasiée,** Quadrum III, 1967.

[2] P. Alechinsky, **Cobra**, 2. годиште, бр. 10, јесен 1951.

стављати човека."[2] Ово морално полазиште — да је чин сликања важнији од саме слике — биће неколико година касније и полазиште акционих сликара (action painters). Дадо сигурно није познавао **Кобру**, али се његово понашање инстиктивно подудара са том групом јер је произашло из заједничког наслеђа експресионизма. Оно га је сачувало од фигуративног академизма школе и потстакло да услове за свој позив тражи другде. Оно исто другде које је привукло из истог разлога тако различите уметнике као што су Дибифе, Бекон, Лем и Тамајо. Дадо би се могао довести у везу и са надреалистима, али он не воли овај правац који се ослања на књижевност. Сувише је бистрог ума и сувише је строг да би се користио лаким услугама маште и дроге. Пре би се могао сврстати уз сликаре фантастичног, те „творце ђавола", једног Франсоа Депреа, илустратора Раблеових „Шаљивих прича" — „језик налик на харфу, брада попут фењера, подбрадак као тиква, уши као две рукавице" — или уз Хијеронима Боша или Арчимболда. Он не покушава да их имитира, али му они на први поглед већ пружају арсенал, додуше не тако значајних идеја које су му, ипак, од помоћи при конкретизовању облика који су му потребни. Ови „сликари-фантасти с предумишљајем", како их Р. Кајоа назива, труде се, међутим, да посматрача препадну и збуне, док Дадо даје предност индиректнијем и скривенијем фантастичном сликарству које више говори само од себе као, на пример, у алегоричним представама које су произашле из средњовековних лакрдија и басни или као код Гранвила, или у научним делима, или између дивних анатомских репродукција великог Ларуса. Није то много битно. Сликарство је, на крају крајева, само изговор да се представи духовна и морална стварност коју ваља сваког дана изнова конструисати.

Сликарство је његова струка. Он њоме влада таквом лакоћом да се најмање бави техником, па ипак марљиво ради. Стварати не значи изводити, већ рађати, хранити, одгајати, контролисати и не бити никада задовољан. Ево неколико материјалних особености: он почиње са тамном подлогом, тамном сепијом и на тој синопији црта, попут Симонеа Мартинија, четкицом арабеску која рађа форму. Цртеж се мења у оној мери у којој сликање добија на супстанци и структури.

Светли делови се шире, мало ново свитање, девичанско и чедно, осветљава тамно ноћ која се полако раствара. Дадо нема осећај за боју, рекли су на Академији у Београду, међутим, његова палета сугерише боју. Он не користи много јасне боје, не користи црну, сива му је прљавоплава, његове боје фресака су једноставне попут боја поља и поседују исту горку нежност. Нестварна, апстрактна светлост плави слику са свих страна. Данас пасторална сцена, сутра клање, он не зна како ће слика коначно изгледати јер непрекидно ствара и уништава форме да се не би уплео у литерарне теме. Пикасо је једном рекао: „Кад започињеш слику често видиш лепе ствари. Томе се треба одупрети, треба уништити слику и стално је изнова и друкчије отпочињати. При сваком уништењу неке нове идеје уметник је заправо не потискује већ је преобликује и згушњава, даје јој више суштине. Успела слика резултат је одбачених идеја. Иначе човек постаје свој сопствени обожавалац. Не продајем се самом себи." Ни Дадо. Зна се да је сликарева палета оно његово најличније, тако рећи је део његовог тела и душе. Не може се она измислити и једва да се може изменити. Дадова палета садржи невину љупкост примитиваца, мистични интензитет цвећа Светог Женеа. Дадо ту не може ништа и не буни се, али ради контраста и из устезања пред овом осорном нежношћу — једном ће је прихватити и онда ће се његова прича потпуно изменити — он јој се кези у лице како би је још више нагласио и како би уздрмао своје представе. Двосмисленост која из тога проистиче интригира и забавља га, а уз то му служи и као оправ-

дање, као да се стиди своје искрености, као да је орећа коју му пружа сликање нешто грешно. Та природна искреност га и разликује од надреалиста, са којима га критичари радо пореде. Он воли маргиналије, оно што други остављају, и попут слободног авангардног уметника стоји раме уз раме са савременим струјањима а да није нимало под утицајем ни оп-арта, ни кинетичке и концептуалне уметности, чак ни поп-арта, новог реализма и хиперреализма. Само би Роб-Грије и писци новог романа били у стању да га заведу да им предмет није толико различит. Изван времена, изван његовог времена, али ипак тако чудесно актуелан. Једним друкчијим приступом и Бекон и Дибифе сугеришу пропаст цивилизације која гута и уништава појединце. Дадо нам пружа огледало. То је тужбалица умирућој култури. Јер човечанство које се размножава у ужасним градским конгломератима управо пориче човека: он се раствара у ништавилу и земаљска твар од које је направљен претвара се у исти талог окерне боје од којег су створене стене и биљке и чудовишта на дан очекиване Апокалипсе. Ипак, упркос свему, упркос самом себи, преостаје нешто ружичасто: пепео или семе? — Руже.

[1974]

Превела са холандског
Јелица Новановић Лопушина

■

Дадо: живаљ са ледине

Анри-Алексис Бач

□

Враћао сам се разоружан, весео, мртав од смеха, из салона Ивана Грозног. Виђени после смрти, из суре крокодилске утробе, тирани, пре него остали људски слој, поседују тајну непоновљиве лакрдије. Како су само надувени од ништавила, нарасли од одсутности, малаксали од сасушене крви, немоћни од осмеха. Малени су њихови дивани, а тако је огроман свет. Изгледа да на њиховом телу, боље него другде, стоји једно прозорче, прозорче заборава људске судбине, које нас мами да их посетимо као што посећујемо музеје болести, палеонтолошке и зоолошке музеје. Најбољи су тирани малени и ружни, шкрофулозни, имају мирис сасе, кртичје очи, зубе тукана, мајмунске склоности, мимику јасала, бестидност тавана. У њих се уселила смрт, а најчудније је да они охоло и не знају за то. Погледи им, ипак, обухватају читав хоризонт: постеље су им опнасте, семена течност облива дно дупље, чабровима пију с католичких појила биљождерска креда.

О, васкрсли, весели костури, нацерена кућна божанства из Кине, подадула, голема и масна, кожа вам је сва у кесама препуналикова и кирњи, црни пантер с папагајским кљуном накиво одсечен од живота, округласте утваре гњецаве саване!

Попут медвеђе коже која, много пространија него што смо навикли, окружује тело, или више тела, као да му стварно не припада, или попут оног запажања које износи Лихтенберг: „Сматрао је чудесним да мачје крзно има тачно два отвора на месту очију", поезија чудовишта не зна за границе. Пред завараним, престрављеним оком, једна се из других у недоглед коте, без поздрава, и не препознајући се, неустрашиво излажући своју ружичасту дроб, и не помишљајући на смрт; у пријатноме плаветнилу зоре, плазе језике да оближу земљу и да се међусобно ждеру, исисују удове да уздрмају свет. Њихови урлици заглушују у тишини сликарства.

Да ли по страви коју сеју или би хтела да сеју, чудовишта се готово природно у људима везују за представу моћи. Средњи век веровао је више у своје демоне него у рај па је и Јероним Бош боље познавао демононске сласти него ли пакао сласти. Примитивни фетиши, антична божанства, изузимајући грчки свет који је био у другом бунилу, често представљају растргана и искежена створења, а у древним космогонијама и митовима спокојни су ликови ретки. Привиђење хаоса се непрестано јавља, а привиђење је хаос.

Да ли једино због тога наслова, **Пали-Као триптих,** и оног гротескног лика који оживљава у мени, да ли због оних погрдних распећа фалуса и лешинара, оних превеликих гука од трбушина и лобања, Дадова изображења везујем за блаженство и обновљену плодност хаоса и раскалашности природе. Мужевна моћ, крвава моћ крста над светом, моћ животиње, моћ нераздучености облика и духовне тмине, толико различитих очитовања те некакве моћи искрсава, призвано руком која их слика, и наизменице „узјахује", како веле слуге вуду божанстава, у некаквом посебном трансу онога ко их вреба у зору, и не знајући ко ће се појавити на јединственоме светлу тога дана, и да ли ће уистину моћи да му упамти обличје и својства, знајући једино да ће доћи неко, зато што је визија бескрајна и зато што се у бескрај понавља, и да људска психолошка традиција, чији је сликар сведок, већ чини од тога измишљеног бића које тек треба да дође, стварну светлост коју никаква маска не може да скрије.

Али чудовишта, изобличења, зову једна друге у просторе вечног преображаја. Имају своју зоологију и антропологију, своје укусе за боје и своје изборе атмосфера, воле да се изнова јављају, намећу своја имена. Ткање од крви откривено из будних сања, налик је оном из сна који ми је неко испричао: сневач ужаснут хода сеоским путем којим гмижу црви распадања, и насред неког моста сусреће црнца, распореног а усправног, који му, ширећи рукама утробу, показује другог, мањег црнца у истом таквом положају, који, опет, показује трећег, и језивом чуду нема краја. Онај који започне истраживања у дубини пути, нема прилику да стане; чудновато му је радост у тескоби, почетак његове визије.

Живот је прекрасна прича, као лет жабљег јата из родне нострумнице.

С оне стране тела, бунило делова тела. С оне стране светлости, **сенка** светлости. С оне и с ове стране смрти, почетак распадања, стравични међучин оног што више није и **остаје** непрепознатљиво а не непознато. С оне стране радости, грозота постојања. С оне стране страсти, благост, душевни мир пред светом. У земљи веселих сабласти што се гомилају у трави позивајући на освит у коме нема краја светлости и покрету, Ерувал, уздигнут накарадним крстовима, начичкан кожним болестима, средиште дарвинизма визије, непосредни прелаз једних чудовишта у друга, као **у прадавна времена,** прелаз из једноћелијског организма у човека. Ледени полни уд орла сисара тријумфује у оргијању лешева. Космичка камила додирује грбом хрбат узбурканих вода, у њој је порекло таласа.

Уснули разум рађа чудовишта, уснула чудовишта рађају безумље. Наказама и неманима годило је средњовековно бунило, али нема, докле историја сеже, цивилизације, мисли, која није знала за пакао. Школа чудовишта сан је будућности. Навешћу овај пример само зато што ми је потврда коју он доноси посве нова, неочекивана, изненађујућа, чак и смела. Очекујем све могуће од Египта и раскошних Инка, најчовеколикије визуализације света на најмањим предметима, вазама, брошевима, шољкама водоскока, симболику фресака разастрту на бескрају зидова, што затварају сами себе, као гроб онога који их посматра. Много је чудноватије то откриће у осмишљеном бунилу италијанске ренесансе, на украсима палате Те у Мантови, делу Ђулија Романа, митологија примењена у смислу

најдубљег поремећаја свих чула, бесомучна еротизација горостасности и леђа, поворке које ишчезавају у свету што се руши, примасе што се непрестано, варајући поглед, јављају и губе, образи што се мрве и обликују сами, већ поништене објаве смисла. Свет без чудовишта је изгубљен свет, свет који би се неповратно одрекао неизрициве чари бекства од самог себе, и тиме прекинуо нит што га веже за друге људе, за друге пределе, за ноћ и за дан.

Дадо, како то чудно звучи. Како маштовито и буновно име. Нема нимало морбидности у показивању, без улепшавања, грчевитих визија које се усаде у око те замагљују и силом освајају поглед, напредујући попут пауна духовном мрежњачом. Бистри поглед праскозорја призива чистоту примања облика, свих облика који се преплићу и мешају. Нико није човек у довољној мери да сигурно зна како у особености својих прстију, косе, полнога органа, мисли, несвесно већ није на широком друму који води од онога што га окружује и онога каквим се он самом себи чини, на новим врстама, новим погледима, једнако несталним попут оних који су већ били. Бела пена игуане излази на уста сваком говорнику, кафанама се разлеже простодушан жабљи смех, и у стравичном метежу чула, лепота једнога жељеног осмеха постаје самртни хропац, камени грч. Тело, биће за којим се понајвише жуди, али се оно вазда очитује као замагљеност тела, поприште мрачно и теснобно, јесте попут руба непроходне шуме, додирнутог дахом безбројних живота, локалних и муклих, што се губе у дубокој тмини свога постојања, и самима себи непознати, док их укочен од страха гледа неко ко осећа да је посве исти, покретан истим недокучивим, и не знајући за се. Посматрано око постаје екран нарочите моћи, који открива, и скрива, тренутак чуда, огромна јабучица његове беоњаче горостасно расте, а широка крива коју описује замењује све, испуни простор на трен. Нешто од тога живи можда у уметности ковитлаца пути коју је открио Дадо. Прозирност тела, бистрина мозга, са оним наводним описом функционисања унутар механизма, та нова „уметност портрета" — свако такозвано чудовиште јесте једна фигурација човека, прилог психолошкој антропологији — престају да буду речи. Множење живља на простору у који ступи Дадо одвија се у знаку свести, као обредно клање бикова у Етиопији, и настављање призивања духова под велом од трбушне марамице убијене животиње, разапете над главама присутних. Осећа се, у том сну соланâ, хибридних гнома на површини воде и поља, сва сласт једне за живот најзад погодне мôре. Могућности лета, надлетања, скупљања, преламања једног света што се непрестано множи, конвексна, конкавна организација простора, и перспектива у бити без праве дубине, поново се откривају још наглашеније у колажима, у којима се чак и илузија о једном довршеном свету јавља још једино разорена. У сивој или мркој прашини тавана у нивоу тла, анатомских отпадака који се обнављају на светлу дана, штуца трава, по којој се преливају инсекти и ветрови. Нојево срце, трошна капија само још имагинарно затвара приступ у спољни свет; и језици камених блокова, пацови што гризу старе листове, отвори у прободеним хридинама, преплићући се у дубинама подрума под светлуцањем прозорчића с косматим зглобовима мајмунâ огромних љубичастих и скерлетних пркна, живе и ругају се и ругају нам се свом гордошћу и свом светлошћу једнога будућег света, можда већ виђеног.

[1976]

Превео са францускоg
Милојко Кнежевић

■

Мултипликатор

Бернар Ноел

□

То непомично кретање: цртеж. Оно трчи дуж линија. Нени покрет не види. А кад га угледа, како нагло успори! Сав поглед стаје опрам њега: фиксира. Али шта га ту држи? Је ли то слика или онај вихор линија чији свани новитлац ствара лик? Или можда чудновата агресија што види да се ништа не креће у оном што је, међутим, **од самог покрета**?

Пред нама су цртежи у којима се нешто чудовишно шири и множи. Одгонетамо: лица, гримасе, кљунови, кости, зуби, полни органи, дупље, уста, нос-кљун, али гомилање убрзава поглед који чита и изазива треперење у коме сви ти детаљи губе имена, изворе: елементи који су оријентири омисла мешају се у корист утиска. Тако, оно што узнемирује у Дадовим цртежима, није толико то што приказују колико нека врста преоптерећења представе спрегом противречних средстава: комадања и динамике целине.

Први ефекат: заборавите да препознате оно што је јасно приказано, и призор се мења: нема више приче, ничег сем радње. Несреће. И увек наживо. Гомилајући детаље Дадо ствара брзину која поништава детаљ, јер даје значај његовој целини. Гмизавац гмиже само зато да би убрзао настајање кроз које се одређује и снажно шокира. Тај шок зауставља опис, читање: оно што га чини мање је важно од знања о томе шта он јесте?

Али оно што он јесте, не допуштајући да се сведе на елементе који га чине, није разлучено: то што непрестано полови лик умножавајући га, Дадова је надмоћ у такозваној фигуралној уметности. Тај покрет умножавања, уместо да наглашава фигурацију, избацује је у своју корист, само ефекат који он изазива сличан је оном који би могао изазвати свани од његових саставних делова. Из тога произлази да, ако су сви фрагменти набијени, њихов укупни набој неизмерно је већи од њиховог збира: он је вишак у збиру.

Тај вишак, међутим, делује остајући читљив — ако хоћете! — у свим деловима цртежа, али је овани део тек једно упориште у ком се поново побуђује свеопшти занос. Запажа се, дакле, да се низ ефеката: брзина, шок, вишак, успоставља само у супарништву с другим једним низом: детаљи, елементи, фрагменти, чије му је супротстављање неопходно. А последица тог стања напетости је да и најмањи део с целином чини једно тело — отуд посматрачу стална жеља за читавим тим телом.

Простор погледа потпуно је промењен: између површине цртежа и ока више не струји информација, знање, већ она жудња што хоће да види још више. Поглед може, исто тако, да чита свани фрагмент, да зна да је ово лице крик, ово друго оникљак, оно пак ружење, али је то премало: он уопштава, и јавља се узбуђење које му не пружа сазнање, које га гони претеривању.

Дадов цртеж, тим помаком експресионистичког фрагмента у једну сасвим значењску раван, показује како фигурација излази из ћорсокака илустрације и представља, наиме пружа у исти мах и слику и одсуство слике, линеарно и непосредно. Али ако непосредно, код Дада, има тако одлучујућу снагу, то је зато што појачава нешто битно за његов свет: насиље. Илустрација би створила тек имагинарно; непосредно ствара тело.

Остаје да се каже шта измиче — а што ће измицати и даље. Ти цртежи не подразумевају толико поглед, колико став: није довољно проћи испред њих. Тада нас напада њихова непомичност. Зашто? Можда зато што је **њихова** непомичност оно немогуће стање у коме бисмо хтели да будемо, вечност која би била изазов даху смрти, који је и **њихов** дах. Непосредно није простор, оно је неизвесност на клизавој ивици, где смо тек присутни, ништа више до присутни.

У муњевитости тога присуства, наш поглед и наш однос ослобођени су сваке цензуре: они су чисто физички, једино физички. Дадо нас, визионарски, ту пројектује, и његов је мртвачки плес тако празник живота.

[1979]

Превео са француског
Милојко Кнежевић



■

Дражење линије

Кристијан Деруе

□

[...] Подстакнут техничким и тематским сличностима, Дада свако инстинктивно везује за један замишљени музеј у коме се сусрећу Бош, Бројгел, Арчимболдо, Гриневалд, те гротескни ликови из Хуизингине **Јесени средњега века.** Да би осујетио та лака поређења Дадо злобно наводи имена Жана Фукеа, Конрада Вица, казујући тиме да је покладни аспект, врзино коло његових дела тек површински слој. Упркос живом дивљењу за гравире Жака Калоа, а нарочито за гроздове обешене у **Страхотама рата,** Дадо одбија да понесе назив маниристе. Ипак, његова омекшавајућа палета блиска је колоритима које је Антоан Карон као минијатурист користио у XVI веку да наслика покоље вршене у Француској за време верских ратова. Дадов поетски свет пре одговара злим вилама Фислијевим или бесомучницима Ричарда Дада, него нападном хуманизму Франсиса Бекна.

Дадо подвлачи „ретро" аспект свог става. Он се бакрорезом бави у напуштеним атељеима уметника графичара. Назива диптисима, триптисима — макар у шали додаје да су „прехрамбени" — своја састављена платна истих формата. Ако и мрзи књиге о уметности до те мере да не чува ни властите каталоге, показује велико познавање такозваног „старог" сликарства: некад је нарочито поштовао Холбајнов двоструки портрет познат под називом **Амбасадори,** чије је гомилање научног инструментаријума, анаморфоза у предњем плану, припадало истом свету коме и његове прве слике. Данас, мењајући преокупације, преноси дивљење на Сераово **Купалиште у Анијеру,** ценећи сасвим смирену монументалност, утемељену искључиво на светлости.

И ако је понестало старих мајстора, Дадова би дела најбоље одисала уз конфузне и згуснуте колаже и цртеже модерних примитиваца. Велике плаже које је Дадо сликао 1969. сродне су засеченим хридима Ротенефовим. Уосталом, исти су психијатри, исти крпени принчеви, колекционари склони „сировој умет-

ности" („Art Brut") куповали и прве Дадове слике.

Љубитељ старих гравира из анатомије, Дадо црпи своје књишке изворе из оног што се затекне у библиотекама његових пријатеља психијатара, или дерматолога: уз Ломброзовог **Злочинца** нашли би се илустровани приручници судске медицине, дерматолошки атласи. Његов бестијаријум исход је случајних али неизбежних сусрета са „испразни-ми-то" код антиквара: портрети животиња које је за свој **Природопис** приредио Бифон, стоје ту уз Гранвилове илустрације **за Призоре из скривеног живота животиња.** Некад је Дадо осећао да га привлачи атмосфера Селинових романа, а одонда је открио **Путовање на Исток, Просветљене** (Illuminés) Жерара де Нервала. Он текстове више промишља него што чита и увек се враћа **Књизи о Јову,** својој **Божанственој комедији.** Уз ових неколико наслова требало би додати прозаичније ситне публикације, заплењене од деце, посвећене нукцима, француској револуцији, из којих су настале две нове серије Дадових цртежа. Некад му се дешавало да улови понеку слику у новинским рекламним порукама, Микија Мауса у стриповима. Загонетни натпис **„Á la ville de Paris"** („Граду Паризу"), који служи као наслов низу цртежа великог формата из 1973, истргнут је из огласа којим се почетком века рекламирала једна од великих париских робних кућа.

Насупрот агресивности савременог света, нови Кандид, Дадо живи у селу близу престонице знајући да ће и у то уточиште доћи да га траже. Не осећа се носиоцем било какве друштвене поруке: док је Еро **(Hérault)**, у серији колажа направљених 1972. с пуно маште шетао Мао Цеа и Кинезе Венецијом, Дадо је био на ко зна ком путовању по свом атељеу, преносећи на платно и цртеже шестоугаоне плочице, округле прозорчиће, баштенску столицу. Заборавио је соц-реализам који му је помрачио детињство и бави се једном фигурацијом која не дотиче никакав натурализам. С тешком муком, у угловима његових великих цртежа нашли би се, скривени као у каквој загонеци, стварни портрети. Визионар ужаса, не приказује никаква мучења. Његова је ликовност с ове стране Гојиних приказа инквизиције, Жерикоових британских вешања с бичевањем. Назнака имена „Carrier" (Карије) на цртежима из 1976, далеко је од могућности да оживи трагична дављења која је тај грађанин приредио на ушћу Лоаре. Његова страва нема ничег заједничког са запањујућим Померијеловим тобоганом који пара утробу.

Пером које повлачи по папиру, Дадо ствара чудовишта за велику децу, хибридна створења у којих тукани на крају имају и зубе. Малени чворци постају код њега страшнији и опаснији од змија, без премца у својој замишљеној крволочности изузев застрашујућих инсеката. У Ла Фонтеновом маниру, а стопама графичног претходника Шарла ле Брена, Дадо се бави једном емпиријском ликантропијом: у људским обличјима налази морфолошке елементе јејина или, још црње, гаврана, јер свако зна да они којима је нос попут кљуна ове глупаве перади „гракћу", што је знак јако изрођеног карактера.

Како његова машта непрестано тумара око Лазарета, на свој цртеж махинално исписује реч **Болница.** Не одаје ужас и тупост ургентног одељења на које стижу сви унесрећени, попут Едварда Кинхолца. Не, не подноси да види крв, испретуране органе, па ипак се упушта у истраживања болесног тела. Попут Теодора Жерикоа који је честитао неком свом пријатељу, оболелом од жутице, на златномрком тену, Дадо се диви дугиним преливима болесне коже, одвратних чирева. Он је поново увео у сликарство гнојни чир Светога Рока. Па ипак, Дадо није до краја следио пример свог романтичарског претходника: да би насликао **Сплав Медузе** Жерико је ишао у болницу Божон да тражи главе погубљеника, људске удове, ређајући их чак по поду свог атељеа пре него што ће

започети њихове крајње реалистичке студије. Дадова одважност зауставља се на прагу мртвачнице: свој **Базен** са лешевима потопљеним у формалин слика на основу маште.

Обузет је идејом смрти: кад му је умро стари сусед у Курселу, чича Левек, Дадо је исцртавао покојникову колибу с алатом. Своје радове посвећује преминулим пријатељима. Бројни изложени цртежи носе лаконску назнаку „У почаст Ојвинду Фалстрому". Трагична Малавалова смрт додала је још једну хумку Дадовом духовном гробљу. Његове четкице показале су се изразито некрофилским с капијом Монжавујског гробља. Гоњени наступом светогрђа, блиским уобичајеном регистру Кловиса Труја, скрнавио је ту натпис I. N. R. I., распињао од сечене удове. Уз језиву назнаку à la Kudo, која потиче из белмеровског света, мушки уд је под Дадовим пером час шампињон, час Пинокиов нос, и постаје израслина којом најчешће наоружава своје хомункуле. Понекад је ширење те графичке вене доброћудније, и тад поприма облике разјарених оловака или четкица, у серији **Школа цртања.** Цртеж остаје најчешћи одушак сликару који је себе поистоветио са Јовом (Job = Lyob), тим живим череком, кога су прождрале све могуће губе и који стрпљиво подноси злобу својих гнусних пријатеља Вилдада, Елифаса, Софара, Елијуја.

Од свих мука које могу задесити неког уметника, неуспела изложба једна је од најтежих. Прва изложба Дадових колажа и цртежа приређена у лето 1974. била је промашај. Није било каталога, једног јединог приказа у штампи. Кад је Дадо видео неких пет или шест великих колажа како висе под јаким светлом тог прекрасног изложбеног простора, наваљивао је да се изложба затвори. Покупио је најзначајније радове с намером да их доради, побољша. Гоњен помамом сасвим их је прерадио, тако да је било потпуно немогуће реконструисати ту фантомску изложбу јер су ишчезли и сами радови.

Дадо се бавио колажима, или радије „монтажама", преузимајући тако начин изражавања који је некад неговао његов пријатељ Бернар Рекишо, од одбачених отисака литографија. Али тај се систем убрзо преобразио у страшног бога Молоха, спремног да прогута све цртеже пером који не задовољавају уметников суд. Целу једну зиму Дадо је сецкао, туширао. У том туцету великих колажа насталих током једног јединог годишњег доба, најдовршенији су радови **Mayfair House** и **Крвник светога Николе.** Користећи се легендом о светом Николи, коју је управо био открио у **Просветљенима** Жерара де Нервала, Дадо је несвесно проживљавао драму. Жртвовао је колажу најбоље цртеже, оне које је био посветио својој деци. Поноћ је почео од једног великог цртежа пером, препуног клица: сматрајући га осредњим у време настајања, сликар га је узео и у првој верзији колажа залепио усправно, да би му у садашњој верзији вратио његов водоравни положај.

Експеримент без будућности, прескуп по броју цртежа које је уништио, та зимска играрија означила је прелом у уметниковом раду. Од тада ће много више времена и пажње посвећивати припреми и раду на својим платнима. Спустивши линију хоризонта, у колажима је тада био заокупљен оним огромним празним површинама као туш мрачних дубина, а на својим новим сликама од њих је начинио неба. Пустио је да преко њих струје ваздух и светлост. **Ерувалски диптих** завршен 1976, био је прво на тај начин довршено дело. Упоредо с тим, у серији цртежа **Дављења у Нанту,** усвојио је један нов рукопис: његово перо више није довршавало обрисе сићушних лица, супротстављало је све гушћу таму све већим и већим — колико му је папир допуштао — белим плажама.

У композицији својих цртежа Дадо се препушта форматима у којима се листови цртаћег папира продају у трговинама бојом, Raisins, Grands-Aigles*. Ретко дели ту подлогу. Једини изузетак од тог

* „грозд", „велики орао" — формати папира названи према својим воденим жиговима (прим. прев.)

правила представља скорашња прерада једног цртежа из 1972, **Школе цртања.** Дадо је лист поделио усправно на две једнаке половине да би извршио инверзију делова означавајући једну нову композициону игру чије је поново кадрирање наглашено хоризонталним и вертикалним линијама. Инверзија портрета М. П. у форми диптиха, рађена за омот, само је симулирана машта. Дадо више не уништава своје цртеже маказама.

Сад им приступа као и својим сликама, то јест дорађује их, брише. Практикује неку врсту испуњавања натписима, елементима лажне перспективе. Плете паукове мреже међу свим елементима првобитног цртежа. Примењује поетику преврата, каква је она у великој **Обичној ровчици,** чији труп сад нестаје у додатној мрежи која му отежава читање. Светлине у акварелу, у колор-тушу, преображавају недирнуту белину папира у зеленкасте акваријумске дубине. Слагање више цртежа једних преко других, као у пројекцијама које су „тридесетих“ година правили Макс Ернст и Франсис Пикабија, и калемљење нових елемената, укида планове. [. . .]

Дадова пустоловина започела је 1956. у Паризу са мапом цртежа. Одонда се показао мање-више верним тој техници за после дане. Никад у њој не уздиже линију ради линије, него је дражи.

[1982]

**Превео са француског
Милојко Кнежевић**

■

Пакао без милости?

Пјер Барус

□

Код Господина Енгра*, где је непристрасност правило — истини за вољу, непристрасност више привидна него стварна — представити Дада могло би на први поглед да буде провокација, премда сликара бране тиме да је изумео самосвојне фантастичне форме. „Нисам приметио“, вели он у шали.

А могло би, можда, да се учини смелим и излагање великих триптиха по којима куљају чудновато гмизаве фигуре у сали у сутерену названој по Црном Принцу, енглеском поглавару, сину Едварда III, који ју је изградио у време стогодишњег рата. Ти су панои у њој окачени уз саркофаге и друге остатке што потичу из уништених или оштећених обласних верских здања, као сто за мучење који је под старим режимом користило монтобанско судство. Лепа идеја Дадова. Неће ли се помишљати на неку врсту силаска у пакао?

У старој опатијској цркви у Моасаку, тридесет километара од Монтобана, још од XVII века фигуре проклетника savijaју, без сумње грчевито, своје удове око портала. Али над њима, на тимпану, као од памтивека, Христ Откривења, у литургијском јављању, диже два прста да разреши и преобрази свет, пошто је овај био изручен најдубљим понорима страхоте.

С Дадом, по свему судећи, нема милости.

Дадо је сликар без жеље за допадањем и без књишких референци пре свега.

Далеко изнад просто уметничког израза, форме и рода, он је у самом срцу измученог човечанства. Човек обележен зверствима последњег светског рата у Југославији, где је проживео младост, „сликар-дете“, вели Данијел Кордије, тим пре склон да проживљава као болно искуство мрачне страхоте нашега времена.

Ту празнину која је свуд око нас, како то Дадо вели, попуњава он једним виђењем лимба или неке врсте апокалиптичког уништења, одсад већ сасвим вероватног, у праскозорје нашега трећег

* Мисли се на Музеј Енгр, у коме је 1984. одржана Дадова ретроспективна изложба.

* halo — прстен, колут (око месеца и др.)

миленијума. Виђењем такве снаге да сликарству придаје једну присутност која му је недостајала.

Тако се оно што је на првим платнима била тек неодређена претња свету привида убрзо излило у неку врсту паклене вреве. Указују се чудовишне ларве које још увек припадају људској врсти али чине један буновни спој минералног, биљног и животињског царства (**Кухиња мајке Жерар,** 1968). Свет изручен грозотама распадања, што лебди у кошмарној атмосфери, где је човек пао и напуштен, коме су сви органи одерани и откривени, још само кукавни дроњак који се и даље грчевито препушта пародији живота.

A priori, неподношљива спољашњост таквог виђења је, парадоксално, узнесена једном истанчаном, наиме гиздавом палетом, која обилује наранџасто-роза и лаванда-плавим тоновима, као на огромним површинама неба **Боверија** (1975).

„Слике спектакла", како их назива Дадо, нарочито триптиси (**Пали-Као,** 1972, **Бовери** и **Нарвал,** 1975). Оно што заправо приказују нашем погледу јесте махнита необузданост једне комедије смрти којом, тренутно остављајући ego по страни, и у потпуној слободи, сликар настоји да избаци из себе драму коју свакодневно преживљава у властитој кожи: драму тескобног физичког осећања неизбежног и разорног краја, а који га неодољиво привлачи, док пут и жудња међусобно снаже своју обузетост једним застрашујућим опчињавањем.

„Стварност мога рада превазилази моју властиту стварност, која је јадна као и било чија" вели сликар. Помишљамо на један „театар суровости" који попут оног што га је замишљао Арто, „брише људску индивидуалност" и где је „човек још једино одраз".

У том напору да се ослободи надја које и сувише притиска, а што се у једном другом језику зове прочишћењем срца, Дадо нас ставља пред изазов да се приклонимо тим новим „тријумфима смрти" које нам баца у лице тако као да бисмо и сами тријумфовали у томе — или да скренемо поглед ако оно што буди у нама самима изазива и сувише отпора. „Како избећи пламен пакла?" — питају у Индији — „Сночивши у пламен тамо где је највиши".

Пред Дадовим сликарством, не сме се остати пасиван.

На последњим платнима, наоко двоживе форме наоружане кљуновима, чељустима и пипцима, купају се у неком плавичастом мору или халу*, као да шћућурене вребају или куљају као у сну из неистраживог убитачног дна (**Ружичаста звер,** 1982—84.) На тим „сликама с узглавља", каквим их проглашава Дадо, за разлику од претходних „слика спектакла", смрт нам, подмукло прерушена, вазда и свуда присутна, и једва тек повремено припитомљена, непомична дрема уз колено.

Друге технике које Дадо користи не одузимају његовом сликарству ништа од сугестивне моћи. Цртеж у црном тушу не указује, онако како то бива у Гоје, ни на какво одређено мучење на које сликар можда сећа. Наглашавајући супротност црних и белих површина, користећи се линијом строгом и оштром у исти мах, он ту, међутим, попут сеизмографа изражава налетост и метеж нашег савременог света. Проналазимо их и у оној оригиналној и заједљивој фотографској монтажи која чини „личну поруку" уметникову Енгру поводом ове изложбе, а коју ћемо видети у уметку у целини под насловом **Писма Господину Енгру.**

Колажи састављени од цртежа сечених и лепљених један преко другог (**Крвник светога Николе,** 1974) сведоче о неуобичајеној агресивности. Строго чиста позадина, понекад потпуно црна, даје им једну неумољиву, управо сурову оштрину.

Што се тиче гравире, она Даду пружа прилику да прерађује своје слике и да од сваке начини много више од просте варијанте, јединствено дело. Такав је случај на **Књизи о Јову** (1982) с узнемирујућим фигурама које један жив ритам и

подругљиви акценат каткада успевају да обдаре неком тајновитом нежношћу.

Јов, јунак људскога јада и његовога прихватања, хиљадугодишње оличење мудрости: његова повест, онаква какву је преноси Свето писмо, била је омиљена књига сликарева, који је, с друге стране, недавно изненадио себе дивљењем према Сераовом **Купалишту у Анијеру,** с његовом спокојном монументалношћу изграђеном једино треперењем боја.

Не обележавају ли та равнодушност и тај облак светлосне прашине некакав пут ка унутарњој слободи тога земљака богумилâ који су надахнули лангдошке катаре, чија је судбина више од подстицаја његовој знатижељи? „Рецимо да је мој рад један ружан сан а мој живот други ружан сан", објашњава Дадо. „И да понекад у читавој тој збрци има ствари које се ослобађају, светлих тренутака". Дадо, који за себе каже да је „у фаталном трагању за неким другим животом", очајнички упорно настоји да нас наведе да га наслутимо.

У недостатку свесно и потпуно доживљене трансцендентности, за којом, по властитоме признању, трага — „живот мога истинскога живота и смрт моје истинске смрти", пише Агрипа д' Обиње у једној чудесној поеми — зачуђујуће владање занатом омогућава сликару да, супротно свим очекивањима, дарује најстрашнијим својим платнима једно спокојство које их уздиже изнад безнађа **(Пали-Као).** Постиже то као да у некој далекој маглини оцртава слике које припадају појавном свету с којим се више не поистовећује, с којим се више не поистовећујемо ни ми сами, под условом да потпуно уђемо у игру која се сатански одвија пред нашим очима.

Не пролазимо ли тако кроз огледало, у област неизрецивог, које напокон, упркос свему, исказује — као што у једном другачијем регистру чини аутор **Велике Одалиске** — уметник који одсад има своје место међу најоригиналнијима данас, и то један од најзначајнијих.

[1984]

Превео са француског
Милојко Кнежевић



■

Препарирани Бифон

Пјер Бетаннур

□

Има у животу чудних ствари. Тако Дадо, Црногорац, осети једнога дана жељу да „илуструје" **Природопис** Бифонов. И ево га на путу за Монбар. Обилази брежуљак надахнућа старог природњака, остао какав је био и у његово доба, премда окружен у долини фабрикама у којима производе црева. За целу Француску. А бог зна требају ли црева Французима да избаце све што избацити желе. Акустични или видео-каблови, црева и душници у исти мах. Принос-пренос, кроз то све пролази, и Бифон, који уђе с једнога краја нашег лорњета, излаже се великој опасности да не буде онај ког ћемо видети да излази на другом. Али пођимо за Дадом који, иза Монбара, на само миљу одатле, присваја ливнице човека оркестра прве индустрије века, а онда навраћа код мене у Стињи, с идејом, а зашто не, да искористи вишак своје бифоновске инспирације илуминирајући фрагмент мог **Природописа Имагинарног:** „Путовање на Безимену Планету". И ето ме придруженог Бифону, и то сад двоструко овим уводом у Бифонаду, који Дадо користи као изговор да ме суочи с њим.

Је ли реч о враћању Бифона у моду? Поводом не знам ког рођендана, и пригодном гланцању грба тог сабласног управитеља Краљевских вртова (Ботаничке баште) који је морао проводити много више од својих викенда у родном дворцу у Монбару, цифрајући тридесет шест овезака реченога **Природописа.** Научника окруженог помпом, човека сумњива укуса који је презирао Русоа, мрзео шишмише и јако ценио лов. Госпођа Дифреноа, која се оно 1826. намучила да обједини **Лепоте Бифонове** или „избор његових најзначајнијих одломака у погледу мишљења и стила" (јер наш је човек уображавао да ће баш преко стила, у њега често помпезног, доспети до потомства), не плаши се да наведе следећи одломак:

„Шта би бољега могли чинити људи који су, по природи, вазда уморни од присуства других људи? Вазда окружени, салетани и ометани да тако речемо мноштвом, вазда на удару њиховом искању и хитњи. Да уживају сами у себи, да призову у душу склоности своје, потајне жудње, треба им самоћа, а која је самоћа разноврснија, живља од оне у лову, која вежба за тело здравља, који одмор пријатнији за дух."

Као да је уклањање ближњега једина вежба која може да нам поврати добро расположење ослобађајући нас његовог присуства.

А лов је заправо само тренинг за крвопролиће ширих размера. И сећа на блаженство оних примитивних друштава која имају само два сталежа, „племство коме је занат лов и оружје; и потчињени народ који се бави земљорадњом". Како је 1826. претила опасност да се овим реакционарним речима изазове поки талас, госпођа Дифреноа верује да ваља напоменути:

„Једнакост у правима, плод освајања људскога духа, оставља данас међу Французима тек чисто почасне разлике, а једина је истинска између њих заслуга."

Ма немојте! Ловац на девојчице[1] које му је набављала (у служби му од своје двадесете, а четрдесет јој је) мадам Блесо, „сељанка из Монбара коју је он прогласио за гувернанту, а коју је проклела његова покојна супруга, она што је дошла право из манастира да се уда за њега, кога је као псић пратио отац Игнације, капуцин-лакеј, његов исповедник, и који никад није пропуштао да се шепури пред народом на недељној миси, захтевајући од својих гостију да му праве друштво, коначно кицош пола пауна, толико да је сванога јутра проводио по читав сат у дотеривању увојака и облачењу једног од својих прекрасних одела с позлаћеним гајтанима, „не могав се латити посла док год се не би осетио потпуно чист и удешен". Ето човека коме ће, не могав га срести, Жан-Жак — и

којом чудном заблудом — отићи да целива праг, онај исти Жан-Жак кога ће неколико година касније Бифон гурнути у трње:

„Доста сам га волео, али кад сам му видео исповести престао сам да га ценим, и десило ми се са Жан-Жаком супротно од оног што ми обично бива, почео сам га презирати после његове смрти."

У оно време, тиражи његовог **Природописа** (јер са Дидроом, Волтером, Њутном[2], право одушевљење наукама захватиће његове савременике, којима су били савршено непознати велики духови чије ће поруке засенити речени правци: Мопертии[3], де Врис, Вико) увелико ће надмашити тираже **Нове Елоизе**, и учинити га славним широм Европе. Дописиваће се и он са руском Царицом, а Краљ Француске поставиће му статуу у овој врт. Како се онда не би осећао битно надмоћним, чак и у стилу, над отшелником, тим јадним бескућником који се хранио мрвицама с великашке трпезе и живео са својом Терезом животом сиромаха.[4] Ко, међутим, још листа његова дела данас — ако не деца да би се дивила таблама у боји са фигурама осенченим гуми-арабик лаком, и тако на силу истакнутим рељефом — кад се очаравајућа проза и искреност Русоова још изливају на наша срца измењена истином, попут окрепљујућег таласа?

II

Парадоксално, оно што је у Бифона најмање застарело, јесте његово незнање. Оно даје ту толику драж његовим речима, не спречавајући га да се каткада приближи наслућеној истини (сродство човека и мајмуна) да би га већ у следећем часу пустило да западне у морализаторски провиденцијализам који је све до енциклопедиста ведрио духом науке. Предаје му се и његов славни савременик Њутн, тврдећи да „гравитација није могла да обезбеди стабилност сунчевог система без повременог уплитања његовог божанског творца". Кеплер, славом овенчани проналазач елипсе (први Кеплеров закон) остаје подложан сличним илузијама, верујући у интелигенцију Земље „пошто ова тако добро налази свој пут на небесима". Ни сам се Волтер није устезао да утврди да је „доказ о постојању Бога везан за постојаност света. И да нека врховна рука задржава све врсте у границама које им је прописала".

Не пребацујемо, дакле, Бифону његове „границе" које су границе његова доба (Дарвин још није рођен) али и људскога духа. Његово је незнање у истој равни с нашим, истина уз открића бројних научника, што су боље но он умели да „гаје ону аскезу која је извор свеколике објективности" (Робер Ленобл). Одгонетајући, свани у своје време, у великој књизи природе, нове странице што ће осветлити подручја за која преци нису ни слутили да постоје. Ваљда ће се на крају ослободити страшне диктатуре Аристотелове[5], коју су наметнули доминиканци, и оне, ништа мање погубне, Светога писма[6], те потке за бајке примитивнога пука, е да бисмо коначно прогледали на очи. Јер нехотичном незнању што се јавља у свим временима и свим поднебљима придодаје се догматско незнање које бесмислицима сматра запажања Коперникова[7] и Галилејева, е да би одржало да се Јошуино Сунце окреће око Земље. Ићи ће се дотле да ће се спалити сви који прихвате те нове идеје (Бруно). Други ће бити стављени на муке (Кампанела). Реч је о томе да се духови задрже под оловним плаштом онога што је добро веровати и мислити. Јер мишљење супротно вери није више мишљење — већ хула.

Тмина што нас окружује остаје неизмерна, а дела која нам се данас чине чврсто заснованим прекриће, кад на њих дође ред, ругло превазиђених података. Бифон, који у целовитој замисли свога **Природописа** показује дар истинског прегаоца, остаје у појединостима, по описима, често пристрасним, предмета које проучава[8], „нема добро дефинисаног до

оног што је тачно описано", необјективан извештач који се задовољава спољашњим, а да готово ништа не зна о начину живота и унутарњим побудама бића која чине предмет његових пописа. Најопаснији остаје код њега страх да о њима превише зна, да не оде предалеко: „Било би страно предмету **Природописа** упозорава он у својој Уводној Беседи, упуштање у одвећ подробна анатомска испитивања"[9]. И закључује: „Учинити некако да вас се може читати без досаде, но исто тако и без муке." Другим речима, без напора. Што речито говори о свему. Исход који, међутим, постиже јесте да не читамо без негодовања. Да бисмо се у то уверили довољно је да још једном отворимо одабране одломке госпође Дифреноа, на чланку о истиноном прваку у општењу ултразвуком, шишмишу:

„Премда је све подједнако савршено у себи, пошто све исходи из Творчевих руку, има међутим, што се тиче нас, створења довршених, и других која се чине непотпуним или незграпним... Животиња што је, као шишмиш, упола четвороножац, упола птица, а која није ни једно ни друго, јесте, да тако речемо, наказно створење[10], по томе што, здружујући својства два тако различита рода, не наликује нити једном од узора што нам их нуде велики редови природе.

Потом огорчено стане да му куди крила, „незграпне удове чије су кости чудовишно издужене и спојене кожицом која није покривена ни перјем, па ни длаком као остали делови његова тела, нека врста перја или, ако хоћете, крилатих шапа, некакве руке десет пута дуже од ногу и четири пута дуже од читавога тела животиње; једном речју, удови што пре личе на хир него на правилну појаву. Овим незграпностима, несразмерама тела и удова, ваља додати и наказности главе које су често још и веће, јер, у неких врста, нос се једва и види, очи су им усађене уз саму ушку шкољку, и стапају се с образима; у других су уши дуге колико и труп или им је пак лице усукано у виду потковице..."

Не исказује претеран презир према његовом лету: „мање лет него нека врста неодлучна лепршања, које изгледа изводе тек с напором и некако неспретно; с муком узлећу са тла, никад не лете високо; једва, а и то несавршено, убрзавају, успоравају, или чак управљају свој лет; а он није ни одвећ брз, ни одвећ прав; збива се у жестоком трепερењу у неком заношеном и извијуганом правцу".

А шишмиш не само што током лета не престаје да одашиље ултразвуке који гаехолокацијом[11] обавештавају о присуству препрека или плена што му се налазе на путу, него захваљујући том вијугавом лету, том посртању у ваздуху, успева још и да наведе овоје будуће жртве да се преваре у правцу његова лета, жртве и те како добро опремљене да се бране, а кад је реч о ноћним лептирима наоружане и ушима способним да чују ултразвук, а уз то заштићене и маском од длачица које упијају звуке, опречавајући грабљивца да их открије, „ако им не приђе на мање од шест метара" (Дрошер, **Чудесно у царству животиња**). „Кад би шишмиш летео онако право како лети ласта, никада не би ништа уловио". Одашиљач је, дакле, ултразвука, али и пријемник, па огромне уши неких врста (дугоухи љиљак) једино за то и служе; што омогућава дијалог, а можда и размену информација између поседника истога кода.

Што се тиче „неодлучна лепршања" које, према посматрачу из Монбара, једва да их и одиже од тла, ово их, ипак, не спречава да праве тако далеке миграције које их могу одвести са севера Канаде на југ Сједињених Држава. „А тад се често виђају и како путују над морем или се одмарају на острвима у океану".[12] Несразмера трупа и удова коју, како он мисли, открива код тог чудесног **Хироптера,** тог јединственог летећег сисара, лако се окреће против човека који је, усвајајући усправан положај и сводећи своје шаке на шапе кр-

* *Женским* јајоводима (названим по том италијанском анатому и хирургу који је први описао женске полне органе, **Фалопијевим цевима)** *(прим. прев.)*

* Микроскопски ситни живи организми („животињице"), аналогно „хомункулима" (прим. прев.)

тице, заувек онемогућио себи да лети, трампивши тако право првородства за шаку боба, и несносне кулуке који су из тога морали произаћи.[13]

III

Историја незнања[14] такође је умногоме допринела идеји о оплодњи, и магли што је крајем XVIII века још прекривала односе који су се наизглед морали успостављати између семене течности и образовања фетуса. И сам Бифон опрезно напредује тим минским пољем: ослонивши се на запажања Вехајена, који је открио семе бика у крављој материци, на запажања Рузиша, те Фалопија (познатог по својим цевима*) који су открили мушко семе у материцама више жена (нису ваљда очекивали да га открију у њиховим стомацима) охрабрује се и сам:

„Врло је могућно да се у време полнога општења грлић материце отвара да прими семену течност и да она доиста улази кроз тај отвор који га, мора бити, усисава."

(Помислило би се да се то усисавање одвија богзна колико далеко од његовога властитога искуства код врста опскрбљених гениталним апаратом о коме он има тек магловиту идеју), па наставља:

„Што доказује да дејствујући део течности (сачињене од већма мајушних органских молекула) може не само да уђе у поре материце него и да продре у њену супстанцију, те се у том унутрашњем органу збива брза, тако рећи нагла промена у прво време трудноће. Месечна прања, па чак и чишћења од порођаја који је томе претходио, најпре изостају, материца бива мекација, и да се послужим поређењем Харвијевим, та отеклина је налик оној коју изазива убод пчеле на дечјим уснама."

Тако је, дакле, коитус поистовећен с убодом пчеле, после кога се жена заправо надима до размера које су првим мушкарцима морале изгледати прилично претераним, дотле да су се устезали да успоставе везу узрок/последица између свога скромног захвата и отеклине од убода. И сам Бифон оклева да установи да се „све те промене могу збити једино под дејством неког спољног узрока, наиме продора једнога дела мушке течности у саму супстанцију материце". Нећемо улазити у појединости анализе, коју он врши[15], речене течности, сачињене по њему од вишка који у гениталије шаљу све жлезде, кости и унутрашњи органи људскога тела, над се оконча њихов раст, придајући тако органским молекулима, који је чине, моћ да нарастањем и таложењем сачине потпуну јединку.

Та идеја о спољашњем оплођењу ограниченом једино на отвор стиднице (јер знало се за „људе" који су затруднели кроз анални отвор) као последици анималкула* који потичу тек из мушког оплодног апарата, била је заправо релативно нова. Коначно, жени није недостајало отвора, а што се анималкула тиче, ваздух их је био пун. Још се наводило решење Парламента у Гренроблу који је прогласио невином жену чији је муж био одсутан више од четири године и која је, заспавши једне вечери у својој соби, крај отвореног прозора, скинувши неопрезно одећу са себе, затруднела од „органских молекула човечјих инсеката што их је носио Лахор". Безгрешно зачеће чија догма још није била формулисана морало се ослањати на разматрања те врсте, и радо се држало до мишљења светог Томе Аквинског који није видео никакве потешкоће у томе да је Девица зачела преко уха, попут пужева: семе и реч анђела који су ушли истим путем и чине у „збиру" тек једно, или речи сматране „етеричним делом мушкога семена"[16], што често и јесу, а да ипак не могу играти исту улогу, премда теже истом учинку.

Научник какав је био Бифон морас се, дакле, прибојавати да се не изврпне подсмеху ограничавањем и локализовањем једног тако распрострањеног и тако уопштеног процеса.[17] Жена је била

сунђер коме би се надаље уважавао један једини отвор. И само то прецизирање било је неприлично, рецимо то, нека врста бестидности. Врло учена Енциклопедија поменуће смелу претпоставну научникову једино уз „пуну ограду", процењујући, у чланку „размножавање" да Бифонова теорија „служи једино да још више покаже како је тајна о том питању по својој природи недокучива; пошто светлост ауторова није могла да разбије тмину којом изгледа скривена способност размножавања". Допуштајући себи да пожели да ће наши физичари показати убудуће више уздржаности у том погледу.

Било се, међутим, сасвим близу решењу пошто је Фалопио био управо открио женске унутрашње „тестисе", јајнике, изворе јајашаца, док се Бифон губио у замишљању оплођења самога ткива материце, „унутрашњег калупа" који гради фетус помало онако као што стомак прерађује материје при варењу. „Ништа нећемо додавати овим размишљањима, закључује он. Да би се она схватила, и да би била прихваћена, нужно је дубоко познавање природе и потпуно одбацивање свих предрасуда; али шире излагање још не би било довољно већини мојих читалаца, а било би сувишно онима који ме могу разумети".

А међу њима је био и Маркиз де Сад, који је Бифона ковао у звезде; налазећи у неизмерној могућности размножавања што су је нудиле милијарде анималкула садржаних у сперми оправдање свих злочина. Чиста савест при убијању, којој су одвајкада прибегавале све војсковође, никад није престала да прави децу. А раскалашност природе била је позив на расипање блага[18].

Али вратимо се нашим овцама, тим фамозним овцама са пет ногу којима аутор **Природописа** није смео да призна да припадају његовом стаду. После Жан-Жака и шишмиша, тешко се назире какву би шансу имао Дадо да стекне наклоност Жоржа Луја Леклерка, коме је Луј XV даровао племство, а познатог нам под именом села у ком је подигао своје ковачнице што би га силно обогатиле, казује нам Еро[19], доносећи му, верује се, педесет хиљада талира ренте, „и још је имао пред собом годишњи приход", а у којима је тада радило „више од четиристо ковача". И тако је имајући све, „заљубљен у непроменљиву природну околину", гледао не видећи је борбу за опстанак „која је извор еволутивног процеса природне селекције". А да га је и опазио, не би пропустио да му припише уклањање ове тројице уљеза.

Који су сви здраво и добро.

IV

Дадо уосталом и не хаје за то шта би Бифон могао мислити о њему у одећи разбојника којом не би пропустио да се окити за посету Господину Грофу. Еро де Сешел, аутор једне теорије о амбицији, будући председник Конвента, гиљотиниран с дантонистима, сасвим се другачије опскрбио:

„За улазак у његову кућу опремио сам се оделом с галонима и капутом протканим златом. Схватио сам да је моја предострожност имала чудесан уопех; навео ме је за пример своме сину: 'Ево човека!' узвикнуо је. И његов је син узалуд тврдио да је то изашло из моде, јер га он уопште није слушао."

Тај син, који је у то време био млади официр гарде, био је и сам скраћен за главу, тако да благи задах смрти лебди над причом, зајапуреном од живота, о **Путовању у Монбар.** Која потиче из 1785. Неколико година касније, и упркос овој неучтивој причи, објављеној истини за вољу без потписа, њен ће аутор бити сведок на младићевом венчању са једном од кћери доктора Добантона, татиног сарадника, а која је мора бити и сама нестала у метежу[20].

Дадо се, пак, задовољава тиме да буде сведок историји природе, историји која је увек у рађању и где га све мами да гурке свој прст. Његова је замисао више да се послужи Леклерком него да

му служи. Речи вешто изабране из пишчеве збрке искористиће као изговор да са њим води прилично сочан дијалог у коме, на маргинама једне науке коју је време већ заогрнуло неком врстом црног хумора, исписује неке од оних ужасних графита који су последњи актери, с којима се мешају и животиње, мртвачкога плеса коме је он већ више од четврт века неоспорни шеф оркестра.

На први поглед збркана врева животиња упола од костију упола од живог меса, где се убрзо усред крволочне жестине разазнају оштри кљунови, канџасте, шапе, а нарочито укочене очи, што грозничаво светлуцају као у прогоњене звери, чије чељусти разјапљене до извртања откривају погледу језике који су попут завитланих клиториса, из којих излазе неми крици смртнога страха што сурово спопада бића у немилости неподношљивог насиља.

Управо тако и Дадо, на један застрашујући, потресан начин, обузима по ко зна који пут наше сензибилности, открива их дивљачким гуљењем коже ниподаштавајући сву депласирану учтивост, и као прави Црногорац што не хаје за покоравање правилима лепог понашања, зверокрадица, кријумчар и скелеџија у исти мах, одаје почаст сретнику из Монбара.

Скелеџија кажем: јер Дадо се налази на оној нејасној граници где заједно живе човек и звер, где се љубав и смрт дотичу у заједничкој тачки која нас доводи до очаја и присиљава нас уколико још имамо снаге да наживо згулимо своју кожу и да је на час изложимо људском погледу попут трофеја који смо освојили на властитоме поразу, од тога трена поражени или победници у бици са овим временом које нас убија, и из кога коначно искрсавамо наги, ослобођени за вечност.

С Дадом сва згрушана крв живота, сва његова несварљива смеша и оно мноштво прождрљивих чудовишта што се надимају док нам не прсне опна ништавног тела, ређају се одједном у чудесној поворци проклињућих боја, кад је кост још довољно покривена месом да покаже канџу, зуб, страх, стрепњу и смрт која је ту, у самој шаци тог природњака који се не устеже да вас осуди на њу да би употпунио своје збирке или напунио големе стакленике препарираним животињама, препотопским скелетима и, зашто не, скелетом онога кита што му је послао један његов пријатељ кога је аутор **Беседе о Стилу,** морао даривати најлепшом својом посветом.

Одморимо се од речи, гледајте: Ево Ленлерка где још једном пролази испред наших очију, а гура га у његовим колицима немоћног[21] старца непоколебљиви Дадо, који једним потезом оловке какав није виђен још од **Страхота,** тера и њега и сву његову науку[22], и сву немоћну науку света којој истина вазда касни за веровањима, и која више не зна какве муке да измисли да нас спасе[23], да се коначно сурвају у бездан.

Стиња, 10. августа 1987.

APPENDIX

Господина од Бифона

беседа

изречена у Француској академији на дан његова пријема

(изводи)

[...] Зашто су дела природе тако савршена? Зато што је свако дело целина, и што она ради на вечној замисли од које никад не одступа; потајно спрема заметак стварања; јединственим чином наговештава првобитни облик сваког живог бића; развија га, усавршава сталним променама, и у одређеноме времену. Дело задивљује; али оно што делује на нас божански је биљег, чије црте носи. Људски дух ништа не може да створи;

рађа тек оплођен промишљањем и искуством. Његова су знања клице његовог стварања: али ако својим развојем и радом подражава природу, ако се размишљањем уздигне до најузвишенијих истина, ако их обједини, ако их промишљањем уобличи у целину, у устројство, на чврстим темељима градиће вечне споменике.

[. . .] Ништа није тако супротно топлини као жеља да се свуд трпају истакнуте мисли; ништа тако супротно светлости, која мора бити јединствена и разливати се равномерно кроз писано дело, као оне варнице које се на силу избијају кресањем речи о реч, и које бљесну само на тренутке, да нас потом оставе у мраку. То су мисли које блистају тек супротстављањем; предмет приказују само с једне стране; све остале покривају сѐном; а изабрана страна обично је тек један угао, теме на коме се разиграва дух, утолико лакше што је даљи од правих и великих страна с којих је здрав разум навикао да посматра ствари.

[. . .] Ништа се још тако не противи правој речитости као коришћење оних духовитих мисли и трагање за лаким, необавезним идејама, без смисла, које попут ковањем истањеног металнога листа, једино губећи чврстину попримају сјај. Па тако, што је у речима више тог испразног, бљештавога духа, то је мање снаге, светлости, топлине и стила; осим ако суштина предмета није сам тај дух и ако спаситељ није имао другога предмета сем шале: онда вештина казивања малих, бива можда тежа него вештина казивања много већих ствари.

[. . .] Поезија, историја и филозофија, све имају исти предмет, велик предмет, човека, природу. Филозофија описује и слика природу; поезија је слика и улепшава; слика и људе, велича их; преувеличава; ствара хероје и богове: историја слика једино човека, и слика га онаквим какав је; тако ће стил историчарев постати узвишен тек онда кад слика портрете највећих од људи, кад излаже узвишена дела, највеће покрете, револуције, у овему осталом довољно ће бити да је озбиљан и достојанствен. Стил филозофа моћи ће да буде узвишен кад год проговори о природним законима, бићима уопште, о простору, материји, кретању, времену, о души, о људскоме духу, осећањима, страстима: у свему осталом довољно ће бити да је учен и племенит. Али стил говорника и песника, чим је предмет велик, мора увек бити узвишен, јер су они мајстори да величини свога предмета придодају онолико боје, покрета и маште, колико им годи, и јер, морајући увек да сликају и величају предмете, морају исто тако свуда уносити пуну снагу и развијати сву ширину свога генија.

Последњи тренуци Господина од Бифона

„Недеља, 13. април. Исто стање изнемоглости. Понедељак, 14. април. Без промене. Уторак, 15. април. У седам увече, како је током дана слабо мокрио, а знојење га за непроспаване ноћи још више беше ослабило, одједном му припаде мука са гађањем и боловима у бешици, који му не дадоше ни часа предаха; тресао се и знојио у исти мах по читавом телу. За мање од једног и по сата, три је кошуље знојем натопио. Као да му се с боловима враћала и снага; и сам је спремно помагао у пресвлачењу кошуља. Тражио је скоро сваки час да пије, сад воде, сад супе уз неколико капи аликантског вина, понављајући непрестано: „Гушим се!" Придизали смо га у постељи, и усред тих страшних мука, зачух га где вели: „Је ли штогод учињено за мог сина?" Око пола десет увече, још су га држали ти непрестани болови с мучнином, сваки час је рукама притискао болно место, то ће рећи предео бешике, и кад у једном трену не могаше више издржати, зачух како изговара ове речи: „Ма, излази грозна каменчино! Излази, кад кажем!" Отац Игнације, његов исповедник, пошто му

је опипао било (јер лекари беху отишли), увиде да је болесник на прагу смрти, и предложи му да га помаже; овај му одговори: „Слажем се, али дајте ми још сат или два." Али отац Игнације, видевши да стање не даје времена, похита к жупнику Сен-Медара да потражи свештеника носиоца причести, попутнину и светога масла. Ја за то време остадох уз болесника, не испуштајући га ни часа из вида; мишљаше да му је исповедник ту, и упамтила сам му ове речи: „Драги Игнације, познајете ме већ више од четрдесет година; познато вам је како сам се увек владао; чинио сам добро кад год сам могао, и немам себи шта да пребацим. Тврдим да умирем у окриљу вере у којој сам рођен, и објављујем свима да верујем у Исуса Христа који сиђе на земљу са неба да све људе спасе; тражим да се удостоји да нада мном бдије и да ме заштити, и јавно изјављујем да верујем у то." Два минута касније уђе велечасни отац Игнације са последњим помазањем, и, чекајући свештеника да донесе причест, помаза болесника светим маслом уз пригодне молитве. Г. де Бифон беше изнемогао од гушења и болова, и осећао је дах смрти. Нисам приметила да му се имало помутио ум, осим у часу кад су му открили стопала да их помажу, и кад рече: „То је ствар господина Реца", његовог лекара. Обрати се оцу Игнацију, и рече му, са некаквом журбом: „Брзо ми дајте тело Исусово! Брзо! Брзо!" и испружи језик да га прихвати. Али свештеника нигде; болесник удвостручи своје захтеве, чак и с извесним нестрпљењем; најзад га отац Игнације причести, а г. де Бифон је током обреда стално понављао: „Дај! Ма, дај, кад ти кажем!" Онај страшни самртни грч потом донекле попусти; али се и даље силно гушио; дисао је тешко, убрзано. Ледено тело загревали смо му топлом постељином. Нађе још снаге да се придигне властитим рукама и попије три нашике аликантског вина. А онда му било постепено успори, уста осташе отворена, удови се стадоше хладити, стеже неколико пута руку госпођице Блесо; дах поста скоро неосетан, и, у четрдесет минута до поноћи, испусти душу.

Мадам Некер

Превео са француског
Милојко Кнежевић

Напомене

[1] Може се, уосталом, запитати и какво ли је задовољство извлачио из тога, пошто, наиме, пише (госпођа Дифреноа, стр. 58): „Шта иза такве младости остаје од човека! Малаксало тело, млитав дух и немоћ да се и једним и другим служи. Запажено је и то да су у средњем добу људи најподложнији тој чами душе, тој болести утробе, том стању ћудљивости о ком сам причао. У тим се годинама још трчи за задовољствима младости, траже се из навике а не из потребе. И како се, што време више одмиче, вазда чешће дешава да се мање осећа задовољство него немоћ да се у њему ужива, човек противречи самоме себи, понижава се властитом слабошћу, тако отворено и тако често да не може спречити себе да се орамоти, да осуђује властита дела, да пребацује себи чак и жеље" (Homo duplex).

Још се уздиже душа, али тело не прати више (Н. де л' Е.).

[2] Да не буде забуне. Њутн остаје бог читавог тога малог света: „Бифон је Њутна читао, проучавао, дивио му се. 1740-те превео је и написао предговор за **Расправу о диференцијалима**, изазивајући тако завист Волтерову, који је хтео да има монопол на њутновске идеје у Француској. Бифон је неоспорно тежио да буде Њутн органског света, као што је то Хјум хтео да буде у психичкоме свету" (Жорж Кангијам).

[3] Наиме, захваљујући Мопертијевој Физичкој Венери (1745), критичном приказу теорија о пореклу животињских врста, Бифон је зачео своју теорију о обостраном наслеђу (1748). Волтер, који се неће усудити да удари на Бифона, извргнуће руглу Мопертија, и осудиће на заборав теорије тога одважног пионира, свога супарника код пруског краља.

[4] Умерено. Само у Француској, између 1781. и 1789. било је седамдесет издања **Нове Елоизе** (Н. Хампсон). При том је и један непознати адвокат из Араса, који се још звао **де** Робеспјер, делио опште одушевљење образованих људи Жан-Жаковим романом.

[5] „Аристотел (премда драган Хермији из Атарнеје) је канонизован над се у средњем веку његова философија накалемила на хришћанску теологију" (Н. Хампсон). „Тако је углед Аристотелов, који је тврдио да се земља не креће, учинио да се дуго не одбаци геоцентрична теорија" (Андре Бонар).

[6] Апсолутна диктатура. Декарт овако закључује своја **Начела философије:** „Нарочито ћемо држати за непогрешиво правило да је оно што је Бог открио неупоредиво извесније од свега осталог." Светац! Ни Шамполион неће знати како да помири миленијуме које открива у **Историји фарона** са 6000 година што их је забележио народ Израиља од стварања света. А које се нису смеле доводити у питање. И даље је нејасно да је један тако победоносан раскол какав је хришћанство могао да остане тако вазалски везан за своју матицу, и да се толико упорно истицала из књиге Мојсијеве једна порука која не само да га је чинила излишним, него је и откривала сву његову штетност: „Они какву, ја кажем вама..."

[7] *1453.* уочи своје смрти, објављивањем **De revolutionibus orbium coelestium,** Коперник коначно руши традиционалну геоцентричну теорију санкционисану ауторитетом Светога писма, Аристотела и светог Томе (Робер Мандру).

[8] Башлар (настанак научног духа) истиче и то да је Бифон шампион смешне научне прецизности засноване на прорачунима које је немогуће проверити: Тврдио је да је прошло 74832 године откако се Земља откинула од Сунца након судара с једном кометом, и да ће се за 93291 годину толико охладити да живот на њој више неће бити могућ.

[9] Клајн подвлачи да је (Бифон) врло мало користио микроскоп. **(Историја ћелијске теорије).** Бифон се није као научник могао уздржати од тога да своју животну средину сматра пожељнијом од оне у којој живи шишмиш, а његова му уображеност није допуштала да помисли да шишмиш не само што није наказа него се још и умео прилагодити својој средини једнако савршено као и ми нашој, и да је степен стварности тако исти у обе врсте (Кангијам).

[10] Сасвим је другачије осећање Мухамедово који је Исуса уздизао изнад себе, признајући му моћ да чини чуда, а нарочито да је створио, за свога бивања у Школи, ону сложену птицу, „шишмиша" (Морис Годфроа Демонбин).

[11] Локализација околних предмета ултразвуцима који се затим одбијају у правцу његових ушију.

[12] **Живот животиња,** Ларус, том III

[13] Ваљало би још проговорити и о драгоценим тетивама које палачном панцом блокирају учвршћење стражњих шапа, омогућавајући му тако да виси читаву зиму без и најмањег замора мишића.

[14] Једно врло сочно поглавље те историје налази се у делу Пјера Дамона, **Мит о рађању у доба барока.**

[15] **Природопис,** погл. X, „О образовању фетуса", стр. 122. Не заборавимо да је један од великих обожавалаца Бифонових с оне стране Ламанша био и аутор **Живота и Навике,** те бројних радова о теоријама еволуције, у којима је на крају јасно заузео став против Дарвина: Самјуел Батлер.

[16] Та „aura seminalis", нека врста етеричног испарења које се издваја из мушког семена и које би било одговорно за оплодњу. Није сувишно овим поводом подсетити на то како су муслимани протумачили зачеће Девичино преко „Вернога Духа који јесте Габријел": „Кад се показа Марији у обличју складна човека, она помисли да је некакав мушкарац који је хтеде телесно познати, и, знајући да се то не сме, у Богу потражити уточиште од њега. Али како Габријел каза Марији: ,Истина је, ја сам гласник Господа твојега, и дошао сам да ти дарујем чистога сина', попусти њезин грч и раширише јој се прса: и тад јој Габријел удахну Исуса". Дакле, нека врста зачећа кроз плућа која се отварају на дах речи.

А арапски тумач даје нам и процес зачећа: „Тако да тело Исусово би створено од стварне воде (или семена) Маријиног, и чисто нестварне воде(или семена) Габријеловог, пренете влагом начелно неразлучивом од даха — **јер** дах живих бића садржи елемент воду. Тако тело Исусово би сачињено од нестварне воде и од стварне воде и би рођено у обличју човека захваљујући матери својој и захваљујући јављању Габријелову у обличју људском пошто нема рађања у овој врсти људској мимо закона који за све важи."

Влажност даха игра овде улогу етеричног испарења „aurae seminalis"

[17] За његово одређење често се користи термин **панспермија.**

[18] Упор. **Философија у будоару,** где се налази прилично забавна апологија убиства (стр. 236. и даље, изд. Ж. Ж. Повер).

[19] У време Ероове посете тај посао био је управо довео до пропасти један нечасни управи-

тељ, и Бифон је био приморан да се одрекне новог поседа који је требало да купи сину на дар.

[20] За шта не постоји никакав доказ, и волели бисмо да о томе нешто поузданије знамо (Н. Д. Л.).

[21] Шта се ту може?

[22] Као и Волтер, и он је увек остао њутновац, привржен провиденцијалном објашњењу света и постојаности коју оно подразумева.

[23] Кад већ није успела да нас својим подвизима претвори у прах.



Дадо

Бора Ћосић

□

У зиму године 1953, веома мразну, пењао сам се под кров једне куће у улици Страхињића Бана; ту, у соби са незастакљеним прозорима, живео је Дадо Ђурић, лумпенпролетер, кепец-филозоф, „човек од гвожђа", коме елементарне силе не могу ништа, најзад један од најбољих сликара које знам. Простор у коме сам, не скидајући капут и не седајући (јер није било столице), разговарао са Дадом о смислу „свег овога" што треба да постане садржај сликарства, уметности, ентеријер тог нашег недељног, преподневног есеја памти се и после скоро 20 година; у соби се налазио костур кревета (сем жице на њему није било ничега), неколико слика на гомили, окренутих зиду, један сто са кога се фарба изгубила. На столу се налазила крлетка без птице, две лобањице, претпостављам глодарског порекла, и једна прастара анзискарта са розикастим, брадатим Фаустусом аустроугарског типографског порекла. То је било апсолутно све и ма колико се трудио да од ових елемената саставим доцније неку „слику" Дадовог живота, некакав приказ његових „прилика" на аскетским почецима једне каријере, све се распадало у потпуни бесмисао јер се помоћу тих шест предмета није могло „живети, у реалистичком, практичном и прагматичном смислу, ни једног јединог дана". Будући дете природе, несаломљиви физикус коме ни глад ни хладноћа „не могу ништа", пренебрегавши практичну страну „проблема", Дадо је, вероватно решио да постоји на начин „симболичан", синтетичан. Скврчен на својој жици-кревету покривен кратким капутићем скинутим са себе, Дадо је у том потпуно празном простору морао да снева један много предметни, претрпани свет, који се ускоро почео да помаља на његовим платнима. Фаустус са аустроугарске ушећерене анзискарте био је нека врста његове легитимације, програма, слика филозофско-естетских преображаја који су га очекивали. Лобањице глодара означавале су не само идеограм смрти, којој је Дадо на најбуквалнији начин показивао „дуги

нос", већ и врхунску тему његовог сликарства, тему огољавања. (Већ тада он је био насликао свог **Плавог бициклисту** што се растаче на позамантеријске појединости од којих је био састављен, слику која је хтела да покаже како се све, па и један бициклиста може раставити на саставне делове, „без крви", као нека механизована, многоделна лутка.) Остаје још навез, опет једна симболична ствар, предмет који не служи својој намени, већ опомиње, брани сопственим присуством смисао слободе, Даду толико драге.

Овај дадовски инвентар, та симболична критика не уметности већ „околине" која ову условљава, показује једно „чисто стање" егзистенције, не његов оваподневни ток, већ његов празнични, категоријални вид, не његов облик, већ његову суштину. Смишљајући свој ђубретарски космос, своју кошмар-цивилизацију у којој се предивотни свет XX века нужно растаче на сопствене делове. Дадо је, заузврат, живео „као на слици" у празном простору, ни у чему. Овај фаустовски догађај, ова збрка области, та инверзија живота и уметности, одиграла се и одигравала се, како рекох, у зиму године 1953, на моје очи.

Тринаест година доцније, у јесен 1966, отишавши на сада већ познати мајур Ерувал, установио сам да је Дадо само квантитативно обогатио и просторно разгранао свој симболични начин живота, доктринарно започет у улици Страхињића Бана. Прелазећи преко најовешталијих навика цивилизације (електрична струја, водовод, телефон) као преко ствари вредних да буду занемарене, настанивши се пре више година у овој заблаћеној области, шумовитој, чистој и страшној, мимо платана која је наставио да снабдева персоналом своје подземне цивилизације, меморијом повратника из пакла, Дадо је почео да исликава свани делић тог поседа, да артистички организује и естетички преображава све што се у комплексу тих пространих одаја могло подвести под црту креације и стваралаштва. Корачајући кроз овај лавиринт соба, пењући се шкрипавим степеништима и завирујући под кров, нисам престајао да проналазим нове делове те просторне куће-слике, тог сумануотог дворца-скулптуре, сачињеног од блата, отпадака, идеограма, симболичних предмета, упропашћеног намештаја, ватре и мисли једног генија. Као у некој врсти растреситог складишта, као у каквом магацину после сеобе, из кога су изнесене главне ствари, „роба", док су остали само трагови шалâ оних који су овде радили, Дадова француска кућа испуњена је цртежима по зидовима, доваљаним скулптурама, расходовани и „сликарски" доправљеним покућством, онеспособљеним луткама, огледалима из другог царства, испуњеним животињама, американским сувенирима и једном столицом — колицима „која су припадала секретару Наполеона III за његову штењу Луксембуршким парком", недавно купљеним на једној лицитацији. Излазећи доста ретко из свог атељеа смештеног у суседној згради, Дадо је током дугих година овог добровољног изгнанства минуциозно изведеним цртежима украшавао зидове и рагастове, претварајући мрље, пукотине, кварове у малтеру, на начин потпуно леонардовски, у елементе и састојке своје линеарне игре. Могло би се свакако избројати неколико хиљада цртежа којима је Дадо испунио унутрашњост једног старог зидног часовника, којима је прекрио две застрашујуће квазиантичке главе, многе лутке-моделе његове сликарске свакодневице, углавном обезглављене или на други начин унакажене. Не бивајући задовољан оним што је урадио на једној слици, Дадо је почео да пуни цртежима њен рам, показујући на сликовит начин експанзију једне уметности којој границе, ограничења, „рамови" иду на нерве. Ловећи у околним баруштинама разне животињице, углавном и поново глодаре, Дадо их је препарирао, а затим стављао на различита места по кући, на предмете (чинећи овима пакост и увреду), највише, међутим, на једно школско гипсано попрсје, слично нашим „Његоши-

ма" и „Карацићима", а који су, како се сећам, главни медијуми мученичких часова цртања овдашњих основаца. На тог француског „Његоша", одломљеног носа и прилично осрамоћеног, Дадо је излучивао многе резултате свог скупљаштва, стварајући једно право ерувалско божанство, пежоративно схваћено пенатско оваплоћење чуваркуће, страшно, смешно и синтетично истовремено. Немајући друге жеље до да слика, Дадо је, својим разгранатим цртежом, овом јединственом „сликом" која мало-помало прекрива цео његов гогеновски егзил, целу ту рајску шталу и обећани двор, ипак на прагу да оствари један целовити артистички универзум, живот у слици, швитерсовски мерц, једном речју.



■

Увод у дело Дада Ђурића

Драгош Калајић

□

Простори усамљености

Синтагма **фантастични надреализам,** осим склоности љупким плеоназмима модерне реторике бесмисла — (као да постоји неки не-фантастични надреализам!) — ваљано репрезентује низ сличних формула прикривања спознајних немоћи. У суштини, сва велика дела уметности су еминентно фантастична јер осведочавају чудесну и јединствену моћ људског елемента у универзуму. У нижем смислу, као ознака одступања од стварности зване уобичајеност, придев **фантастично** применљив је чак и на творевине буржоаског реализма или натурализма, јер у њима изостаје метафизичка тензија, својствена норми оваке уметности.

Интелектуална потреба за савладавањем Дадовог сликарства посредством технике препознавања, може овде наћи низ аналогија, од скоро дословних навода Бошових хибридности или евокација Арћимболдових assemblages, преко бројгеловских мизансцена панике маса, до реминисценција спрега противуречности слаДуњавог колорита и стравичности призора, својствених минијатурама Антоана Карона. Избијање анималних профила из хомоида може изазвати сећања на фигуре Фислијевих или Гриневалдових опсесија, као што неки аспекти карикатуралности протагониста Дадових окупова могу упутити поглед препознавања на дизнијевским фармама модерне подемоњености. Кроз многа дела, као покретачи стваралачких процеса, назиру се атласи бестијарија и флоријарија за почетнике, те рекламне панораме у духу прошлог fin de siècle. Коначно, Дадова дела настала у Београду, средином педесетих година, блиска су делу Леонида Шејке и његовим фасцинантиним примерима могућности метафизичке рециклаже садржаја градских ђубришта или таванских складишта.

Управо мноштво тако различитих навода, сећања, подлога и подстицаја, и чињеница да њихова изостајања нимало не осиромашују основни сноп визије и

не слабе упечатљивости њене изражајности — осведочавају духовну самосталност и стваралачку самодовољност Дадовог погледа на свет. Дакле, репертоар препознатљивих елемената уметности ту припада домену контингенција, па стога такви путокази не воде битним визијама. Дадово дело је израз оригиналног погледа на свет који себи подвргава разнородне елементе културног наслеђа и различита средства изражавања. Лакоћа са којом Дадо усваја, органично интегрише или одбацује разноврсне елементе меморије уметности и њене моделе изражавања — осведочава једну снажну особеност која претходи и надвисује домен упознате културе.

Ипак, у недостатку родословних или генетичких сазнања, ми смо принуђени да спознајне перспективе изводимо кроз домен културе и да ту откривамо Дадове сроднике и поређењем сагледавамо разлике, односно особености његовог погледа на свет. У најширој перспективи сагледавања, константни садржаји Дадовог дела — од демонолошких садржаја људског, до извесне désinvolture при коришћењу модела изражавања, отргнутих од оригиналних значења — одају сродност струји „хтонског" романтизма. За разлику од „уранског", стоичког, романтизма сликара попут Каспар-Фридриха, који су приказивали пејзаже пустоши ове космичке арене, изазване повлачењем или смрћу Бога, исповедајући pathos усамљеничког religio — сликари „хтонског", очајничког, романтизма, попут Фислија, приказивали су пејзаже унутрашње, људске, опустошености, освајане авангардама демонизма и нихилизма модерног доба.

Напредујући против струје, допрећемо до даљих матрица, до маниристичког открића трагедије „губитка центра", ишчезавања узора и идеала лепоте и реда из видокруга људског искуства, са последицом изобличавања до непрепознатљивости или супротности, дакле до ружноће и хаоса. Како Пармиђанинов **Аутопортрет** (1524) убедљиво и алегоријски осведочава, први пут у историји култура и цивилизација уметник суочава своју темељну, друштвену, усамљеност. Најосетљивији духови маниризма суочавају губитак друштвеног смисла уметности јер је и друштво почело губити свој духовни смисао, попримајући вештачку природу механичког агломерата масâ, повезиваних и сукобљаваних превасходно економским интересима, подвргаваних демонији економије.

Са из савремености издвојене, надисторијске, тачке гледишта, модерна уметност поприма изглед крајњих и изобличених последица маниристичке револуције која је створила и праузоре апстрактне уметности, кубизма, надреализма или театра апсурда. Међутим, у том скупу модерних последица маниризма изостала је, углавном, свест о суштинској трагедији човека без центра, коју најчешће замењује простачки лудизам или наивни, медијумски, нихилизам. Једна од основних вредности Дадовог дела — по којој се оно јасно издваја из хора модерне уметности — почива у својству виталности и очуваности квалитета, те оригиналности изражавања, маниристичне спознаје суштинског трагизма духовне изгубљености човека. У том модерном хору обамрлих, помрачених, дрогираних или подемоњених свести — Дадов глас је један од ретких израза високе и неподкупљиве будности. У питању је дело које заслужује највише признање по критеријуму Валеријевог учења да вредност бива одређена древношћу а не новином поруке.

Ипак, поредба Дадовог дела са наслеђем романтизма и манирнзма открива значајне разлике. Већ први, општи, поглед уочава својства одлучне, илузионистичке, фиксираности Дадових фигура, приказаних скоро анатомски-дидактичком синоптиком. Под свеобухватним осветљењем неког трајног поднева, његове фигуре изгледају као коначни изданци дугих процеса преображаја, деградација и деформација. На другој страни, у тминама „смрти светлости", фигуре манири-

[1] »As a lone ant from a broken ant-hill /From-the wreckage of Europe, ego scriptor« (Усамљени мрав срушеног мравињака/ Из рушевина Европо ego scriptor) — Езра Паунд, Певања, LXXVI

зма карактерише мутност или колебљивост сликарске спознаје и неизвесност биолошких процеса. У Дадовом делу изостаје и маниристичка meraviglia, израз паничног или задивљеног изненађења сликара који открива неслућени свет; јасноћа, непоколебљива одређеност и фактографска објективност визије, која суверено обухвата све димензије и садржаје призора — одају добро познавање тог света рђавог трајања. У Дадовом делу такође изостаје анти-класична полемика која је посредно или непосредно прожимала дела маниризма; класицизам и одговарајуће „академије" припадају свету рушевина Дадовог света кроз које гамижу његови хомоиди. У том свету тоталитета чињеницâ људске, културне и цивилизацијске катастрофе — нема више ни сенки или основа лепоте, реда и вредности који би могли изазвати зависти и рушилачке пориве.

На основу низа симптома и белега инволутивних преображаја и уништења, опште, историјско, сећање препознаје у Дадовим делима приказе стања света **после** биолошке, културне и цивилизацијске катастрофе, **после** нихилистичке револуције. То је свет non plus ultra катастрофе у коме су замрле и силе великих негација. Дадове фигуре гестикулирају знаке ужаса, страха, панике, премда су окружене празнином одсутности и Бога — и ђавола. Могли бисмо закључити да њихове изразе очајања покрећу далека сећања преживљене катастрофе.

Ако би, у циљу појашњења изложеног, по сваку цену морали евоцирати неко стање историје, онда би Дадов свет најпре подсећао на Interregnum од пропасти римске цивилизације до првих знакова средњовековне обнове. У опљачканим, спаљеним и опустошеним љуштурама цивилизације преживљавају подивљали или полудели остаци бившег грађанства и сенилног барбарства, дегенерисани потомци патриција, јуродиви, оригинали, дементна и стармала деца очаја, декаденције и инцеста, приказујући, хистрионски, пред празним амфитеатрима живота, испред сценографија рушевина, међу реквизиторијумима уништених традиција и заборављених умећа, своје урлике усамљености или патетична опонашања покрета ишчезлог достојанства људскости. Такав призор пружају, најизразитије, Дадова дела из београдског и раног париског периода.

У поменутим делима хронолошки знаци указују на мешање времена и култура: на остацима зидова, кроз таму романских портика, крај сломљених јонских стубова, међу архитектонским кршем, откривамо предмете и знамења модерне цивилизације и културе. Мешавина или синтеза призора катастрофе античког и модерног света је сензибилни израз осећања и визије универзалности феномена културног и цивилизацијског слома: осим традиција вредности постоји и континуитет нихилизма. Можда исходишта таквог осећања и одговарајућих визија треба тражити у првим искуствима уметника? Можда је дечачки доживљај светског, грађанског, рата изазвао животни прелом и избијање грађе из најдубљих слојева генетске меморије? Каснија културна сазнања омогућила су препознавање те грађе и визионарска отелотворења првих, трагичних, искустава посредством елемената античког, медитеранског света и његове катастрофе?

У питању је израз механизма или процеса кристализације који карактерише привођења конкретних ствари и појава савремености митолошким, над-историјским, моделима вечности. Тај механизам кристализације и пројекције особног доживљаја света ствари и појава у облике опште меморије није непознат уметности XX века: већ је Де Кирико своје ране доживљаје усамљености и сете изазиване призорима пролазности овега, пројектовао у пусте просторе тргова и перспективе градова-фантазми минулих епоха.

Сведена у једну једину, паундовску, формулу, Дадова порука можда гласи: из разрушеног мравињака Европе — ego pictor.[1] Ако Дадово дело иконолошки и алегоријски осведочава универзалну рас-

простра њеност и истрајност сила нихилизма — онда у њима поглед посматрача може контемплирати не само прошле већ и будуће хоризонте **после** катастрофе, са оне стране смака овог, модерног, света илузија.

Основни узрок катастрофе

Пред изложеним значењем дела неминовно је предузети трагање за узроцима или исходиштима сила нихилизма. Како су хомоидне креатуре, хибридне природе, битни и трајни протагонисти Дадовог театра — у њима ћемо тражити најдиректније путоказе ка одговорима. Ту је најуочљивији путоказ управо најистакнутије својство креатура: хибридна спрега људских, анималних, вегеталних и минералних елемената. У питању је динамична природа спреге где процесу опадања људскости одговара процес пораста анималности, вегеталности и минералности хибрида. Са људског становишта, ти хибриди су недвосмислена сведочанства катастрофе човека. Ето основног сазнања: процес унутрашњег пропадања људскости покреће све остале, спољне, катастрофалне процесе. Али, шта изазива то пропадање?

Хибридна природа Дадових фигура упућује нас, посредно, да одговор на претходно питање тражимо у древној, непревазиђеној и трајно актуелној, Платоновој доктрини хибридне природе људског елемента.

Укратко и поједностављено речено, Платонова доктрина — коју су наследници традиције, од Аристотела до Кикерона, обогатили низом значајних конкретних и изоштрених увида — осветљава антагоничну хетерогеност конститутивних елемената човека, званог zoonn noetikon: једним, инфериорним, делом он припада анималном (zoon), вегеталном и минералном свету а другим, супериорним, делом, умом (nous), он је отворен за светлости сазнања, вредности и добротворне моћи божанског формативног и информативног принципа. Захваљујући врлој отворености ума човек савладава унутрашње противности, силе инфериорног дела. Када се ум затвара и замрачује, тада се отвара процес регресије, прво психичке, потом егзистенцијалне и коначно друштвене анархије.

Вративши се нашој основној теми можемо закључити да Дадове визије осведочавају коначне последице замрачења ума и затомљења његових добротворних моћи. Приказујући убедљиво суштинску драму или трагедију људског елемента, Дадо извршава највишу и најтежу мисију истинске уметности: учинити видљивим невидљиве појаве духовног и психичког света и открити духовни смисао ствари и појава видљивог, сензибилног, света.

Изложено одређује смисао и сврстава чудовишности Дадових фигура у домену последица и жртви далеких узрочника. Мислимо да би у Дадовим фигурама исти смисао открио и неки објективни поглед физиогномске или карактеролошке анализе. У историјској галерији фигура чудовишности које је створила европска уметност, Дадови хибриди се издвајају одсуством агресивности, изостанком гестикулације претњи.[2] Такво издвајање је последица и различитог значења чудовишности: славна рудовишта европске уметности обично отелотворују силе претњи нормативном идеалу људскости (како осведочава широко обрађивана тематика искушења светог Јеронима) а Дадове фигуре сведоче о чудовишним последицама дејства катастрофалних сила анархије и нихилизма.

Распон предочених знакова чудовишности — од морфолошке, преко анатомске, до психичке сфере — осведочава тоталитет катастрофе чије су силе продрле до исходишних, прото-биолошких, темеља људског елемента. О постојању тих сила претњи преполовљеним и изопаченим остацима или симилакрима људског елемента сведоче и њихови гестови страха, бола, патње и очаја, њихови покрети панике и бекства. Ипак, како смо већ опазили, сам догађај катастрофе припада

[2] Овде имамо у виду само галерију свесне производње чудовишности. Немамо у виду ону несвесну чудовишност која је углавном иманентна модерној уметности.

некој даленој или давној прошлости, истрајавајући и делујући само посредством сећања, мисли и сновиђења жртви. У тим призорима поглед ће узалуд трагати за фигурама, справама и предузећима сила нихилизма. По стварима, појавама и фигурама Дадовог театра света **после** катастрофе наталожена је светлосна прашина неког давнопрошлог Сунца, стварајући утисак вечног поднева. Ту је време заустављено или изостављено, а свет изван времена је и свет изван досега сила ништења, али и стварања. Само вредности изазивају силе нихилизма те се одсуство истих сила у Дадовим призорима може објаснити и одсуством вредности. У питању је свет рушевина где нема ничег вредног за рушење.

Ако би изложена својства Дадовог света превели у формулу животне доктрине — она би учила да човек једини спас и потпуну безбедност може наћи у свету безвређа и неживотности. Зато Дадове фигуре често гестикулирају знаке ужаса пред сценографијама спокојства, ведрине или руралне идиле. Путоказ душевног односа посматрача спрам тих жртви, примерен њиховим потребама, могао би гласити: саосећање.

Предложени путоказ не искључује друге, далекосежније, попут оног који је уздизао негативне теологије пред наказношћу алегоријских бестијарија, уграђених у велелепна дела сакралне, средњовековне архитектуре: ружноћа служи одвраћању погледа од привида лепоте земаљског света и упућивању погледа ка истинској, невидљивој, лепоти небеског света. Јасно је да и пред Дадовим призорима путоказ душевног доживљаја посматрача зависи и од његове душе. Примерице, у бездушности модерног човека Дадови призори могу изазвати одговарајућа, садо-мазохистичка, сладострашћа. У некој другој врсти човека, обдареног душом, исти призори могу изазвати жудњу за уништеним светом вредности и лепоте који претходи или надвисује време - простор катастрофе.

Са становишта биолошког искуства прилагодљивости облика живота условима живота, Дадове фигуре могу изгледати као примери технике мимикрије или прилагођавања спољашности људског елемента доминиону нихилистичког принципа. У условима где принцип нихилизма уништава вредности — оне се могу спасити прикривањем, под образинама безвређа и ниskости, наказности и изопачености. По таквом сценарију, та дуга поворка кепеца, кефалоида, наказа и хибрида — одражава спољна условљавања негативног формативног и информативног принципа. Дакле, људско се спасава под образином нељудског па Дадове призоре можемо контемплирати као савремене изразе једне древне технике самоочувања. Већ се лукави Одисеј киклопу пред ставио речима „ја сам нико", те се из заточеништва избавио под образином овце. Под светлом древне аналогије елементи механичког, анималног, вегеталног и минералног света, у Дадовим визијама, попримају смисао и функцију скровишта људских вредности од противљудских сила. Можда се таквим скровиштима обраћају и у њима почивају људски пориви љубави за ближњег?

Изложену претпоставку подржава уверење у пресудност значаја првих, преломних и трагичних, искустава и спознаја будућег уметника. Како су противљудске силе искључиво људског порекла, у погледу на грађански рат, у погледу тог детета, зло је морало попримити људска обличја те су се његови пориви љубави за ближњег одбијали од људског и упућивали под-људском или ван-људском, ка животињама, инсектима, биљу, и камењу, ка егзилима презрених људи и резерватима одбачених ствари.

Пред алегоријама и симболима Дадових визија (а свака веродостојна алегорија и сваки традиционални симбол су вишезначни) — зацртана перспектива психолошке спознаје открива у фигурама деградације предмете посвећења љубави. У свету катастрофалних поремећаја и преокрета, људско не треба тражити тамо

где обично почива већ у не-људском: отуда антропоморфизам скупова одбачених ствари и љуштура у Дадовим слинама из београдског периода. Пасије уметника покрећу и наше душе те зато саосећамо са патњама кепеца, ориђинала и лудака, на трговима пустоши мртвих градова; зато нам изнуђују сету опектакли очаја, канибализма или онаније, које приређују хибриди из каснијих циклуса стваралаштва, из ерувалске радионице.

Тајна звана смрт

Ако су чудовишности Дадових фигура изрази или последице спољних условљавања света смрти људскости, односно помрачења умности — исти узроци изазивају и спектакле хаоса, у знаку паничних расула или збијања елемената и фигура. Дакле, ти призори хаоса нису створени у славу нихилизма и одговарајућег, модерног, анти-естетизма — већ су свесно предочена сведочанства о ужасним последицама истог нихилизма. Брижљивије испитивање линија и покрета Дадових призора хаоса ће открити и знакове агона, знамења супротстављања хаосу, обуздавања стихија и анархија: у тим кошмарима фигура и елемената, статичност и вертикализам остатака архитектуре, перспектива сцена, делова намештаја или стубова, садрже функцију одржања формалне равнотеже кроз коју се посредно изражава тежња оној идеалној, духовној, равнотежи. Против-нихилистички смисао тих призора нихилизма осветљава и распршује привид антитезе између знакова и значења, између уређености форме и нереда садржаја. Форма одаје субјекте визије, а садржај сведочи о предмету и свету који сагледава иста визија.

Различита изражајна средства почивају на јединственој основи, у знаку пара-клисицистичког идеала обликовања који се најнепосредније или најјасније испољио у делима београдског периода. Искуство појава у историји уметности XX века сведочи да отворени или прикривени класицизам идеала форме одаје актуелност или виртуелност против-нихилистичних покретања. Примери Де Кирика и Далија су довољно убедљиви: њихов класицистички идеал је био у тој мери снажан да их је извео из стада модерних авангарди и зона друштвеног успеха и одвео их на усамљеничким путевима против-нихилизма, насупрот духа времена.

Извесно је да Дадо није учинио „двоструки покрет“, карактеристичан за велике отпаднике модерног доба, од Лотреамона до Далија, који су после негација привида вредности предузимали открића и афирмације веродостојних, над-модерних, вредности. Неопходно је такође истаћи да Дадове негације модерног света нису експлицитне већ посредне, имплицитне, природе. Изостанак радикалног покрета, својственог куражи делотворног песимизма ретких наследника класицистичних идеала — може се објаснити Дадовом природом, која није склона световима спекулативне културе, где се чувају и развијају плодови идеала вредности. Његова природа упућује му поглед на сензибилном свету, непосредној стварности живота, подврпнутој вољи или зловољи нихилистичних принципа. Стога је и против-нихилистичка тензија Дадових призора израз превасходно сензибилног отпора и биолошког немирења, док је класицистичка склоност оптике ту само сенка, давно прошлих и срушених светова културе.

Са тачке гледишта овостраног живота, највећи нихилиста зове се смрт; нихилизам је смисао или идеологија смрти. Под светлом тематике смрти, Дадово стваралаштво поприма смисао отпора магнетским силама тог коначишта живота. Читав Дадов опус прожима и повезује тај pathos одупирања процесима који воде свету званом thanatos: од гротескних васкрсења мртвих лутки и одбачених ствари, у београдском циклусу, преко оживљавања кадавера, испод рушевина историје, у раном парисном циклусу, до савремених дела, у знаку својеврсног анимизма костију. У савременим делима, кости као да се уздижу из гробница,

[3] Платонов термин „мождина" обухвата мозак, кичмену мождину и коштану срж.

покретани френезијом жудње за оживљавањем, садржећи знаке душевности.

Приказивање очију, „прозора душе", у том својеврсном експресионизму костију, призива нам, поново, један аспект Платонове доктрине, идеју да све људске кости садрже одређени квантум душе, изложену у Тимајовом учењу (73б—75б): „Што се пак тиче костију, меса и свега што има такву природу, ствари су се збиле овако: зачетак свега тога био је условљен постанком мождине,[3] јер се у њој нити живота, којима је душа везана за тело, спајају и чине корен смртног рода... Оне кости које су биле најиспуњеније душом прекрио је најтањим слојем меса, оне пак које у себи садрже најмање душе најобилнијим и најдубљим."

Лимитне ступњеве регресије људског мозга осведочава и чињеница да Дадова псеудоанимистична магија оперише са оним деловима костура који, по Платоновом учењу, садрже најмање квантуме душе: у тим спектаклима оживљавања не срећемо лобање већ само кости удова. Могли биомо закључити да је душевност (и људскост) сачувана само у инфериорним доменима човека, док су супериорни домени, у знаку помрачења ума, испражњени или испуњени бездушношћу.

Животно искуство нас упућује да у том танатолошком симболизму треба контемплирати изразе афирмације живота. Наиме, када је животно искуство плод истрајних и продубљених промишљања света ствари и појава, оно поседује истину да само под светлом свести о неминовности смрти сагледавамо вредности живота. И управо та животна функција смрти посредно указује на могућност постојања неког њеног смисла који трансцендира пуни нихилизам. Стога истрајни поглед у Дадовим приказањима агона живота и смрти може видети и нешто друго, нешто више од нихилизма.

То „друго" или „више" није и не мора бити садржано у делима. Ако су дела производ истинске, дакле метафизичке уметности, она су попут икона које не садрже свет контемплације већ као подлоге упућују на световима контемплације. Домети и циљеви контемплације зависе од природе воље и моћи корисника таквих дела.

Уметник као шаман и лакрдијаш

Дадо је један од ретких, славних, уметника XX века чије дело противречи општем уверењу модерне естетике да је генерични принцип уметности сама уметност. Већ и сама разноврсност средстава изражавања употребљених за постварење визија сведочи да битна значења опуса нису створена у уметности већ посредством уметности која је послушно средство њихове манифестације.

Вануметничка природа основних исходишта Дадове уметности указује на специфичну, вануметничку, функцију уметника коју он преузима. Дадова истрајавања пред ужасним спектаклима нихилистичних сила, на рубовима смисла, на поприштима бола, пред хоризонтима смрти — све нам то евоцира древну фигуру шамана. Улога шамана је да спасава човека и заједницу преузимајући све оно што други не желе и чега се страше, све оно што напада живот, допирући из непознатих и несавладаних домена света. У древној заједници шаман је нека врста истуреног громобрана који привлачи и савладава противничке силе, одговарајућим техникама отпора и спаса. У Дадовом случају примењене технике отпора и спаса евоцирају традиционалну фигуру лакрдијаша која се и дословно појављује у његовим призорима.

За разлику од Далијевог, спољног, лакрдијаштва, које привидно безумним скандалима и сензацијама окружује, и брани, мистичну катедралу његовог дела — Дадово лакрдијаштво је унутрашње природе; оно насељава дела духом црно-хуморних карневала и фароичних приказања. Мислимо да смисао Дадовог лакрдијаштва почива у традицији. По традицији, под маском безазлености лакрдијаша скрива се озбиљност, под одора-

ма и иза покрета који изазивају смех и поругу светине — крију се и чувају вредности мудрости. Стога је лакрдијаш кључна фигура у карневалима који извршавају прелаз заједнице из старог у нови период из прошлог у будући поредак. Кроз те интеррегнуме, кроз просторе-времена неизвесности и опасности — лакрдијаш кријумчари и спасава трајне или увек неопходне вредности. Изглед безазлености и слабости спасава лакрдијаша од непријатељства које циља на видним, истакнутим, носиоцима вредности. Као израз егзистенцијалне нужности, лакрдијашки, црнохуморни дух Дадових призора такође оведочи о свету опасности и непријатељства кроз који пролазимо, упућени хоризонтима неизвесности.

[1986]



■

Феноменологија духовности

Дејан Ђорић

□

> **У лептира нек се претвори меснати црв**
> **Да гледамо светлост кроз провидну крв**
> Миодраг Павловић, 1950.

УВОД

Genius loci

Неспоразуми око сликарства Дада Ђурића (вероватно главни узрок његове излагачке апстиненције) су почели давних 50-тих година, када његов најбољи пријатељ Урош Тошковић приређује прву самосталну изложбу на тарабама у центру града[1] а сиромашне и неуредне студенте Ликовне академије — Дада Ђурића и Уроша Тошковића удаљују због неугледног изгледа са елитних отварања (да би после тих изложби, као у случају Хенри Мура, управо господина Мура, показујући му егзотизме Београда, одвели код Дада!).[2] Од тих случајева могла би се сачинити читава мала негативна историја, која коинцидира у случају Дада Ђурића са историјом Медиале, као реверс успеха, право лице почетака, судбина. Привидно је социјалистични реализам по свим историјама српске модерне уметности био закопана прошлост, но наличје соц-реалистичке културе био је беспоштедан импорт западне уметности, где се уз помоћ пуних кофера репродукција и на брзину покупљених утисака из Париза, вршила другачија и опаснија масификација, путем изненадних конвертита у сферу владајућег соц-реализма Запада — доктрину апстрактне уметности. Неки, попут Драгоша Калајића, перфидно ће преварити оне који су варали, и *изиграти* „начела" тадашње Ликовне академије, други ће, као Дадо, понудити најизворнију уметност овог тла, шамарчину свим шверцерима. Рана историја Медиале је историја ребелства, отпора, резистенције, жртвовања, свега оног што је недостајало не само домаћој уметности. Шејкин затвор, Тошковићев конфликт са властима, Контићев одлазак у Америку, смрт Милутина Трпковића у Единбургу, Видаково напуштање сигурно-

[1] Сачувано у фото-документацији Медиали блиског уметничког фотографа Александра Саше Павловића.

[2] Усмено сведочење Драгана Лубарде.

[3] Усмено сведочење Долорес Ћаће.

[4] Наше издање: Младост, Загреб 1978, стр. 142.

сти војне каријере, Главуртићеви сукоби, булажњења ондашње критике у знаку тоталне интелектуалне недораслости (са часним изузецима Кадијевића, Челебоновића и Денегрија), један једини текст о Мадиали из пера др Лазара Трифуновића — као знак неразумевања, незаинтересованости или ко зна чега од стране науке, начин облачења (у црно), понашање и политичка сумњивост групе и њених окупљања, тумачена као нешто десно, ултраегзистенцијално,[3] све до хтонских несрећа, младалачких смрти Душана и Илије Савића, затим Шејке, биће реалност оправданог Главуртићевог тумачења Медиале као „црног пророштва", **нигреда који** је пронашао у мистици своје црне ноћи светлосне плодове, рајске капи златне алхемије. У кобној историји Медиале (много занимљивијој од офицمی
иjелно/успешне) неразумевање из београдског апстракт-енформел периода пренеће се и у Париз, одакле је такав облик мишљења уосталом и увезен. Крећући станове Париза, хранећи се са тезги Des Halles, пут успеха се показао као дуг и спор процес. За слике Љубе Поповића у том раном париском периоду критичари су говорили да представљају наказно сликарство чирева и шкрофула, као што се и за Дадово у Београду званично сматрало да не репрезентује на прави начин социјалистичку реалност и будућност. Тошковић се таквом ставу тврдоглаво светио целог живота, нарочито у Паризу, одбивши да Пикасу прода два своја цртежа. То званично неразумевање протезаће се чак до таквог мериторног прегледа модерне уметности из пера Едварда Луси-Смита који фалсификује и первертира тумачење Дадове слике **Грађански рат** из 1967. године. У том духу крајње злонамерног англосаксонског позитивизма (у коме најомиљенији Борхесов писац Честертон покушава да исмеје Гогоља, успевајући само да искаже своју приземност и глупост) Луси-Смит, дајући Даду велики простор у својој књизи **Art today**, преведеној на више светских језика, истовремено напомиње (извињавајући се ваљда) да он долази „из земље смјештене на маргинама свјетске модерне умјетности"[4]. Међутим, око вечног херезијарха наше послератне уметности, створиће се круг поштовалаца, великих следбеника његове и медиалне духовности. Тај круг отпочеће у Београду доласком неколико највећих српских песника у Дадов атеље. Исто тако, велико пријатељство Дада Ђурића са Анри Мишоом није случајно. Заправо, једино ће медиални експоненти у нашем послератном сликарству остварити Леонардов мост ка поезији, ка сну другог типа, најближем идеалу. За Драгана Лубарду се тих раних 60-тих говорило да црта као што песници пишу поезију, да је допро до пралиније са које креће стих и цртеж, Шејка је направио 1962. чаробну насловну страну, цртеж за **Млеко искони** Миодрага Павловића, коме ће касније и Светозар Самуровић илустровати књиге. 1967. Шејка ручно илуструје библиографско издање књиге Драгоша Калајића — **Кршевина,** Оља Ивањицки је радила алхемијске цртеже-мандале за Васка Попу, Миро Главуртић, поред своје збирке, магијским графизмом илуструје више поетских књига, као и Величковић, итд. Не само да су уз Медиалу поникли велики писци послератне српске књижевности, писци чудесне лепоте израза (Киш, Попа, Павловић, Мишић, Чудина, па и Миљковић), већ су се и сами чланови Медиале бавили конвулзијом језика као сродном алхемијом (Шејка, Главуртић, Калајић, Ивањицка, Долорес Ћаће, Тошковић, Владан Радовановић). Даду у тој генези поетских слика припада посебно место. Поред Лубардиног (Драгана), његов неструктуисан, асистематичан израз, коме су понекад страни еуклидовски и уопште сви закони, каузалности и вредности поретка (Дадо у једном интервјуу каже да га је ужасавала и била му увек страна особина **анализе,** сецирања и вивисекције идеје, стања) у својој еруптивности и снази најближи је магми и сомнабулним моћима поезије. Најлепши пример те сарадње је прва књига Миодрага Павло-

вића **87 песама,** која је од 1952. до 1979. доживела три издања. Заправо ће са овом књигом халуцинантних енергија, отпочети српска поезија, јер њена чудесна лепота разбија окове медиокритетске послератне књижевности и ослобађа **језик.** Дадо је илустровао ово смело издање цртежом „предела искиданих живаца" (да се послужимо Мишоовим изразом), који у морфолошком смислу врви од искиданих отпадака анатомије, у сцени, театру апсурдног натезања, поскакивања, гњечења. Овај цртеж ће поседовати сву ону магију атмосфере ужасне моћи која ће заокупити београдску и, касније, париску елиту. Одатле је Дадо ушао у све прегледе фантастичне уметности, од најбоље енциклопедије надреализма Рене Пасрона (René Passeron: **Encyclopédie du Surréalisme,** Somogu, Paris) до првог синтетског прегледа историје фантастичног сликарства (Wieland Schmied: **200 Jahre phantastische Malerei,** Rembrandt Verlag, Berlin 1973.), од Ди Моновог џепног глосара до најбољег терминолошког речника савремене уметности (John A. Walker: **Glossary of art, architecture and design since** 1945, Clive Bingley, London 1977), Дадо је најрепродукованији југословенски сликар свих времена, из чега се лако може извући недвосмислен закључак о његовом значају у свету. Он је данас далеко више познат у универзуму ликовне уметности него што су то били наши успели светски сликари попут Влахе Буковца или Паје Јовановића. За разлику од њих, Дадо није сликар једног времена (наведени уметници ипак су једни од многих експонената ексклузивитета сликарства XIX века, које у својој арени чува много веће такмаце, ближе идеалима који су носили свет првих мегалополиса), као што није ни сликар неког правца, тренда. У крајњим консеквенцама, Дадо није сликар ни доба модерне, нити постмодерне, којима само животним веком припада, његова слобода и усамљеност припадају вечном времену, оном које се понекад освоји у просторима уметности. Зато његову прометејску, титанску визуелност и бележе толике публикације јер у односу на флуктуирајуће, темпорално време, као аксиом, као вредност се јавља само вечно време, сопствени век, индивидуално изузеће из тока времена. У генералној, историјској ретроспекцији, историју и занима и она само и бележи таква изузећа, такве отклоне и освајања сопственог простора. Дадо недвосмислено по свим тумачима долази у ред великих сликара XX века, али Дадо није велики што живи са нама, већ што његова уметност успоставља кореспонденцију са трајним суштинама ликовног израза, онима које су дотакнули и изнели нпр. мајстори ренесансе. У том поретку вредности не би било за чуђење ако би неки будући, далеки век — као што је XIX преко великог књижевника J. K. Уисманса открио ужасну експресију, заустављену из готских, прошлих векова у Гриневалду — открио и Дада, јер Дадо и долази из исте магме, исте Светлости. Зато није чудно да се можда највећи живи сликар фантастике, Ернест Фукс, свакако највећи сликар бечке фантастичке школе, круга који неоманиризмом, симболизмом и романтиком новог типа, разбија надреалне окове имагинације, ослања највише на Југословена Ивана Мештровића, приликом објашњења светлости, сопствене метафизике мрака и светлости, позива на фасцинацију Јадраном, оним магичним плавим које су откривали толики уметници, од Николе Божидаревића до Целестина Медовића и белгијског надреалисте Раула Убана.[5] Помињући светлост (в. Фуксову аутобиографију: Ernst Fuchs — **Im Zeichen der Spinx,** DTV, München 1978, стр. 170) Фукс говори о Даду Ђурићу као великом Мајстору конвулзије магичних светлости, што је аналогија par excellence.

СВЕТЛОСТ

Lumen divina — lux aeternalis

Флуидни лазури Дадовог света, валери његовог мизансцена и позадине су боје иреалних одсјаја језера[6] и бистрих по-

[5] Раул Убак, после магичне фасцинације облицима хварског камена, морских стена, цртајући их доживљава конверзију у надреалистичког уметника — прикључујући се покрету у Паризу 1934.

[6] Ту фасцинацију Дадо описује у једном интервјуу, говорећи о сусрету у детињству са лешинама иза којих се указао призор бескрајног плаветнила, идиличне лепоте Скадарског језера. „То је изванредна основа за једно платно, трај-

на, неуништива. И то су сигурно елементи, та љепота и тај ужас, који су конституисали схватање једног дјечака, остали заувијек у његовој памети", **Арс,** број 3, Цетиње 1986, стр. 47.

[7] „Увијек ми се чинило да човијек не смије да заборавља на детињство, него да то детињство траје током цијелог његовог живота. Ја мислим да је то једини начин да се човијек осијећа жив. Човијек мора да сачува онај инстиктивни ритам дјететов и да га не запуши са културом, са професијом, са опсесијама које долазе споља. Просто имам опсесију да сачувам то стално дјетињство чуђења и страха. Ја мислим да сам то успио уз помоћ посла и преко ствари које су биле оно мене. Мислим на природу (...)", **3 + 4 (ф)**, Београд 1984, стр. 19.

тона чије дно светли. Те боје непредвидиво, неочекивано поређане дају светло неонске зоре и водâ које изазивају један вирилан, готово религиозни осећај постојања. Слика Конрада Вица: **Христос спасава Петра (Христос хода по води)** из 1444. г. носи магију Дадових лазура, провидност слике, њене материје и планова. Вицова етерична небеса и прозрачне „огледалне" воде као и масивни оклопници-војници у готским деформацијама и скраћењима с разлогом су импоновали Даду и његовој жудњи за луцидним, одуховљеним сликарством. Сваки предмет из механичког реквизитаријума постаје код Даде **статуа,** третиран је са глаткоћом неке бисте и зато Дадови људи и немају епидерм (наглашен нпр. код Шејкиних алхемичара), нити боре, они су на пола пута између монолитности скулптуре и духова, спиритуалних, трансцендентних бића, учаурени негде између физикуса појавног света и провидне деце, демонског и анђеоског. Они долазе из неке нове реинкарнације, много савршенији од нас, али и много фрагилнији, нежнији. У Дадовој чаробној земљи, аналогној вероватно свету његовог детињства,[7] реалној и удаљеној, фасцинантној, из које нам долазе еманације тајних светлости и тајних бића, механички артефакти припадају једној изгубљеној али и свакој цивилизацији, Дадовој цивилизацији, представљајући играчке једног имагинарног човечанства, детињства које се игра са лобањама, које почиње од лобање. Зато сав ужас Дадовог света схватам као бајку, као велику метафору једног фасцинантног, чудесног детињства, љубави према свету која се откривала у радозналости, страху, надилажењу немогућих, парадоксалних ситуација. Многи духови су покушавали да реституишу, оформе свој универзум, унутрашњи свет, на вечним и изгубљеним вредностима детињства, знајући да то отвара чаробну, бескрајну земљу посебне сакралности, духови од Леонарда, Велáскеза, Бројгела, Виљема Блејка, до Јакоба Грима, Хенрија Дејвида Тороа, Самјуела Палмера, Луиса Карола, Афанасјева, Х. Хесеа, Борхеса, М. Ендеа, Станчића... За разлику од свих њих, Дадо као да не призива детињство, не тражи кључеве тајне, тајне методе, такав свет му се сам открива, долази, навире. Вероватно одатле и долази очаравајућа лакоћа евокације Дадовог света, величанствене, сурове бајке. У другом, дубљем степену разлике од свих трагалаца за унутрашњом земљом, Дадо нуди једну екстраординарну визију која за разлику од аркадијског евоцирања, пристанка на срећу и мир, евоцира хаос, смрт,[8] чудовишне сфере (под)свести, магму страха, ужаса и лагане свирепости. Али, то је само свет његових фасцинација и опсесија, печати свести, и ако они потичу из детињства, сведоче само о **снази** да се то детињство одсања, осветли, приведе на уму. Сведочења савременика да је Дада још у средњој уметничкој школи у Херцег Новом (где је био заједно са Тошковићем) интересовао идентичан свет, говоре о магијској моћи која је неговала трагове првих виђења, првих увида и искустава. Дадо је пронашао сигуран и стабилан пут, начин, да очува и задовољи глад за примордијалним, првим доживљајима, као најјачим изворима духа. Из ове емпирије излази Дадова свеобухватност, Тајна, и уколико је тај свет стравичан у неким својим појавама, то је само знак да је Дадо издржао верујући у њега, постављајући нам, у ствари, питање о смислу, начинима постојања, истини.[9]

У тој бајци, том „покољу невиних", у том новом витлејемском злочину или дечијем крсташком рату, деца су кључна спона са Дадовим детињством, деца попут које се улази у краљевство небеско (**Матеј** 18,3) чија чистоћа омогућује примање краљевства Божијег (**Лука** 18,7). То стање које претходи греху Дадо изражава и директно: ембрионалним формама које у свом зачетку носе племениту инфантилност обратну од симболике назадовања, инфантилност, подетињење (у Дадовој сфери кореспонденције, супротност подемоњивању), чије је право зна-

[8] „Детињство је за сликара као неки пасаж у паклу. То је паклени извор. Да ли човјек, у ствари, икад излази из детињства"?, **Арс,** број 3, Цетиње 1986, стр. 48.

[9] Што по свим истраживачима и јесте функција бајке.

[10] **3 + 4** (ф), Београд 1984, стр. 19.

[11] „*Мене у природи фасцинира њена јасност, једноставност, то ремек-дело природе (...)*", **3 + 4** (ф), Београд 1984, стр. 19.

чење усмерено на анђеоској природи. Тако ће у Дадовој хијерархији односа деца бити пол равнотеже, еквилибријум који даје више значење свету демонског, стојећи изнад бесмисла и ужаса.

У томе је светлост појава Божанског принципа, праисконског интелекта, истине. Она постоји као обасјање, нетелесни извор сазнања — насупрот демонолошкој пропадљивости, трулењу, паклу тела. Натприродно обасјање које се разастире са и иза Дадових слика показује славље радости, мира, сјаја који поништава сво зло хтонског мизансцена и демоније тела. Симболични су заиста супротстављене и помирене екстремне манифестације Неба и Земље. Његове магичне златне зоре, светлосни аквамарини и анђеоска јутарња руменила (aurora borealis) су додир са бесконачном стварношћу, то су призори Почетка и Краја. Оне наговештавају једно коначно златно доба које се буди иза таме као луминисценција грехова, обасјавајући надом. Дадове манифестације светлосног принципа су унисоне, од руменила дана (невидљивог, рађајућег, свеживотног Сунца) до првих лунарних светлости, чији дах нежно тек додирује мрак и поноћних илуминација рефлексивног Месечевог светла, „ноћних сунаца" (Игоа и Попе) која буде сокове вампиризма, болно осветљавајући у фосфоресценцији утваре, приказе ноћног живота у часу обратног, инверзног поднева, у тренутку обратног вертикализма. То јединство, тотално испуњење симболике светла које еманира са Дадових слика је упризорење начела које увек супротно стоји изнад симболике тла, знакова телесног. „Родна моћ" светлости — светлост Ахура Мазде (господара светлости) посвећена је магима у зороастризму; традиција хебрејске Кабале говори о: **ен соф,** „безграничној светлости", а хришћанска о „видјело свијету", Христу као „оцу свјетлости" (**Јак.** 1, 17), док новозаветни смисао светла најпотпуније преноси еванђелиста Јован (8, 12) означавајући њиме Бога, Христа: „Ја сам светло света. Ко мене следи неће ићи по тами, него ће имати светло које води у живот." Сва учења праве паралелу између светлости и Божанства. Религије Персије, Египта, Платон, стоици, александријци, гностици, све до неоплатоничара, Кумранских списа, Старог завета, говоре о лепоти, величини светлости; Светлост је Бог (реч — и по **Смарагдној плочи** Хермеса Трисмегистоса) — **lumen de lumine.** Дадова **lumen** нас (попут средњовековне естетике) подучава о **моралној** снази Светлости. И за Дада је, на пример, као и за Бонавентуру светлост **извор** — свака лепота **извире** из светлости као нетелесне, суштинске форме и принципа. Светлост која долази увек после таме, post tenebras lux, у знаку је вечности као и Дадов космос заснован на обличју и идеји да „слика мора да краде светлост и да се купа у њој, као људско лице".[10] Дадове епифаније окружене су ореолом чисте, астралне светлости.

Дадо је из призора детињства, „изгубљеног раја", силаском у нежност цвећа, „чедност природе" (Протић), јутра, буђења, извукао свој „млечни", озарени колорит, своје боје. Опседнутост органским од његове невиности до његове патологије, водила је његову уметност ка представи једног усхрнућа, новог света скривеног у трави окупаној росом. Његова уметност носи радост и фасцинантност стварања коју природа досеже у пролећу а човек у детињству, када се буде сокови, унутрашње воде и светлости, када ничу нежне, нове биљке. Тој моћној сили били су посвећени култови свих цивилизација, обележавајући их радошћу, весељем буђења и стварања. Зато се Дадова уметност сада налази испред низа радосних поетика ренесансе, сликарства као поступка који се рађа сам из себе, и може у својим менама досећи дах природе, свежине, детињства и невиности. У више изјава Дадо говори о природи, која га „фасцинира зато што нам је дато да је гледамо за овога живота". Генеза целог Дадовог опуса је генеза његовог доживљаја природе[11] од парадоксалних, дуалистичних из детињ-

ства, преко ружног „каменог" Београда из којег излази у рај Ерувала, свет језера, животиња, биљака. У том смислу Дадо је ренесансни сликар, редак следбеник девизе **ренесанса** која, протежући се од учења Корнелијуса Агрипе и Ђордана Бруна до Леонардовог **Трантата**, упућује на вечно сазнање природе, уметност и живот заснован на њој. Ерувал, одлазак (бекство?) из Париза је, како Дадо каже, „повратак у детињство, у Црну Гору". Детињство које је он за себе „измислио", обновио га. Свет првог доживљаја усхићења природом, чистотом невиности, када се губи свест о важном и неважном, себи и тамо је појачан снагом доведеном до крајности, до експликације, објашњења које се потпуно, до краја даје у сваком свом призору. Дадо „очвршћује" свој свет боја екстрахованих из природе једном подземном структуром, субструктуром костију, анатомијом животињица, човека. Ако је светлосно и биљно боја, онда је животињско, минерално и људско линија, форма појаве. Анализирати његове елементе: небо, кост, јутро, земљу, зид, човека, животињу, дете, кућу, Месец, и сл. значило би видети да ти елементи стоје у фантастичној равнотежи, они су у његовим сликама природни колико и сама природа, измењени на начин на који би и она мењала своје облике. Али и даље поигравање и довођење до руба смисла чини да Дадови облици, његов живот облика стоји на оној опаоној граници физиологије, крећући се на оној линији која одваја зло од добра, свест од лудила, облик од безобличја, перветирано од природног, имагинацију од рација. Ретко постављајући проблем бављења машинским, конструкционим, неорганским, техничним, рационалним, отуђеним, чиме је се лако бавити јер живимо прожети тим проблемом, Дадо нуди спас од свих технократија и модерних изопачења, враћајући нас радости првих и зато нових визија.

[12] За те своје ране слике Дадо каже: „(...) Моја прва платна, ,механичка' су долазила лагано из мојих дјечачких сјећања". **Арс**, бр. 3, Цетиње 1986, стр. 52.

[13] Којима је Дадо илустровао часопис: **Дело**, мај, Београд 1956.

КА ДАДОВОЈ ИКОНОГРАФИЈИ

Opus demonologicus

Од првих Дадових платана у знаку магијске експресивности, са којих извире један ноћни свет на ивици расула и халуцинантног хаоса, свет неког препотопског племена залеђеног и затеченог у напуштеним улицама, где се његови припадници окрећу и распадају на урнебесним, лудачким вртешкама, запањује, насупрот том подемоњеном свету, генијална **лакоћа,** спонтани виртуозитет којим је он доведен до опасне површине слике, освешћен до прозирности. Та метафизичка лакоћа, мајсторство, еманираће нарочито са каснијих слика. С друге стране, метафизичка језа „визионарске страве" (Протић) сачувана је већ у инвентару лобања, прислоњених штапића са сенком, точкова, бицикала, механичког реквизитаријума, зидова, физикалног универзума са границе (не)уређеног света ентропије и хаоса раних слика[12] и цртежа.[13] На њима је могуће уочити читаву једну малу типологију облика, идеја, речник састављен од бика-змаја, људи дебелих глава, ужади, поломљених точкова, насмејано-искежених лица, фрагмената лика, окрвављене кошуље стрељаног — у црној поетици попут Шејкиног цртежа **Капута** (1956), растеловљених фосила птица, статуе без главе и руку, окрњених коцки и делова стубова насупрот ширини хоризонта као кључном феномену Дадове поетике простора — светлости, итд. Исто тако је могуће утврдити типологију Дадових костура, од рибљих (из раног периода) до антропоморфних и животињских из каснијег. Они ће у злокобности својих детаља (која је најзанимљивија, јер онемогућује свако понављање целине) са стално присутним предметом — ексером, чинити дихотомију са облицима фалусоидности, меких, топлих форми, дечијих удова и главица каснијих слика.

Дадо припада више готском средњем веку него нашем, у смислу који нам открива велика књига Балтрушаитисових

истраживања из 1960. г.[14] Јасно се уочава, види Дадова генеза, Дадов hommage свету Бошове скатологије, игри са демонским метаморфозама људске и животињске телесности, „антропозооморфизма", где човек пада у животињу а животиња постаје свесна, заједно чинећи један нови свет у коме је избрисан дуализам небесног и земаљског, инферналног и еденског, јер је свака инверзија могућа, свако **чудо** је присутно као оствариво. Бројгелово **Искушење св. Антонија** из 1556. г. (које је гравирао Кок) такође носи елементе из којих је Дадо могао да се надахне паралелизмом вредности, од меких тела до симболике фантазмагоричног, чудесног лудила које крије веома реалне, истините исказе о животу. Монструми Франсоа Депреа: **(Songes drolatiques de Pantagruel,** Paris 1965), су још ближи Дадовој детекцији чудесности, блиски његовом хумору, начину поигравања са формираним представама о облику којим перципирамо свет, као што и директно додирују Дадову иконографију, попут „људи" танких удова, великих глава или глава готово насађених на ноге из којих, пак, без рамена „излазе" руке. Томе свету припада и Улрих фон Хутен (XVI в.), Шевалије Парфе (XV в.) Николас Симон **(Ludus artificialis oblivionis, Leipzig** 1510. г.), попут Дада генијални маг овакве уметности Себастијан Минстер **(Cosmographie** из 1556. г.), Конрад Ликостèн, и читав низ изгубљених, „непознатих" уметника, удаљених из главних токова историје уметности. Они су као и Дадо у иконографском смислу стварали „Представе мнемотехнике", **Ars memorandi,** какве нам приказује изванредна серија гравира из 1510. г. Биће то иконографија у иконографији, хералдика чији се грбови не састоје од веза и наслеђених аналогија, већ од снаге симбиозе, избора и магијског уједињења облика. Уједно ће Дадов колорит скривати завештање једног Енжерана Квартена и још више религију Николаса Фромена, религију спиритуалних мајстора пламене готике **(gothique flamboyant).** Постоји читав један раноренесансни пандемонијум ужаса и чудовишта, једна клима бестијаријума и општи цивилизацијски осећај предапокалиптичког страха (које у Дадовом делу разматра Драгош Калајић), као што у историјској равни велики писац новог типа француске историографије (интегралне историографије) Жан Делимо тумачи тај простор европског ужаса који захтева целокупно време од Монтекасина (XI в.) до аугсбургших графика **Германског Пантагруела** из 1598. г., свет истражен од Бахтина, Гуревича, генијално жив код Раблеа, свет вештичарства, ђаволијада, човековог страха и пакта са демонима, који постоји напоредо са сунчаком, аполонијском културом ренесансе једног Ботичелија, Антонела да Месине, Ђованија Белинија, Леонарда, свет чије је последње велико следство и изданак Дадо Ђурић. Није ли и Дадо последњи посвећеник једне дуге готске, неоготске традиције, оне у којој супремни и усамљени сликари касне готике стоје пред ренесансом, као што и Дадо стоји пред том будућом ренесансом која мора окончати овај средњи век, овај хтонски, луциферски период **kali-yuge,** модерно средњовековље, које су нам прорекли духови од Доривала и Сиорана до Берђајева и Генона.

У готско доба, гротеска, „хумор који уништава" (Жан Пол), тај (средњовековни) празник луда, по Хегелу предкласично стање духа, „митолошка комика" (Ф. Т. Фишер) које почиње са средњовековним легендама о чудесима Индије, истока (тзв. „индијским чудима"), обележила је време где се из космографске књижевности иконографија немогућих створова сели на зидове, на фреске, у рукописе. У инверзији историје једног фантастичног ентитета Хегел гротеску сматра за предфилозофско стање духа и, сходно томе (ставу и данашњих катедри европоцентризма), гротескном проглашава целу индијску уметност! Али, битно је да су те миграције симбола[15] формирале поступно анатомију западноевропске фантастичне уметности, стварајући један уни-

[14] Jurgis Baltrušaitis: **Réveils et Prodiges, Le gothique fantastique,** Armand Colin, Paris 1960.

[15] Види капитално дело Рудолфа Витковера: **Allegory and the Migration of Symbols,** Thames and Hudson, London 1977.

верзум који, прихваћен у профилактичне сврхе од стране католичке цркве, наставља да се развија, размножава, освешћен у романтизму, предат симболизму, надреализму, и даље. „Индијска чуда", сакупљена и описивана од Лукијана и Плинија до Марка Пола и **Александриде** формирала су космос средњовековног човека, а пренесена у XX век различитим путевима значиће исто у својој трансцендентној моћи. Дадове слике имају ту функцију чудесног сазнања, обједињења ирационалних слојева онеобичене психологије у сусрету са потиснутим, са Тајанственим. Где леже границе сазнања чудесног? Дадо нам показује да је предаја језгра ирационалног вечно могућа, колико од писца Ктесијаса Книдског (IV в.) до Боже Вукадиновића, од Пјера ди Козиме до њега самог. Гротескни **symposium,** гозба је са које остају кости Дадових слика, цртежа — месо које навире са појединих платана после хтонског, вечног канибализма. Пикарско сликарство и Бахтинове дефиниције гротескног облика, гротескног тела, налазе места у могућем исписивању Дадове иконографије. „Нос има улогу замене за фалус; обличја главе, уши, па и нос добијају гротескно обележје само кад прелазе у **животињска обличја** или у **обличја ствари; разјапљена уста — телесни понор који зјапи и гута; гротескно тело, тело у нестајању,** најбитнију улогу имају они делови, **она места којима оно себе надраста, којима зачиње ново** (друго) **тело: утроба и фалус**" (подвукао М. Бахтин).[16] Управо ће ове кључне премисе раблеовских тела, које као да директно преносе и описују свет Дадових обличја (од толико понављане главе, као надстварносног, засебног тела, до фалуса — најбољи пример слике: **Аутопортрет са топлом мокраћом,** 1972. и **Аутопортрет формат исус,** 1973) обележити свет Дадове демонолошке иконографије људи-бебâ, носоња̂, демона, хомункулуса, искежених људи-мачки и људи-мишева. **„Разјапљена уста"** воде у доњи свет „у пакао тела", одатле у прах нестанка. Дадова раблеовска текстологија и типографија изражена је на раним сликама. Слова имају значај визуелног удара, отприлике оног што га срећемо и доживљавамо са плакатима, огласима, рекламама, дечијим писањем по зиду, графитима — порукама које свој смисао налазе колико у ишчитавању, толико и у ликовности. Ту страну је Дадо желео да укључи у свој свет — један графизам као поцепани остатак стварности. Његов свет је истовремено пиктологија подземног, растакајућег, дезинтеграцијског стања тела, префињени кошмар преломног тренутка у којем се душа ослобађа тела да би је прихватила и успокојила блага светлост небеских простора. Тиме је успостављен тајни вертикализам земље и неба, душе и тела, живота и смрти. У „диаблеријама средњовековних мистерија", које описује Арон Гуревич, у појединим тренуцима око душе су „суочени и рај и пакао и земаљски свет!"[17] Управо ће Дадова уметност спојити и видети „њихову ужасну гротескну блискост". Дадов свет је без једног врховног Белиала, Сатане, који прожима дела опијеног Фелисијена Ропса, или опседнутог Остин Османа Спера, диктирајући му (своје) ликове и еманације као у сликама Краулија и Стајнера. Дадо истовремено уједињује трипартитну реалност крећући се снагом овога генија истовремено у три правца, кроз слику астралног, терестралног и инферналног садржаја. Тиме се ствара сликарство чије фантазме бришу границе између унутрашњег значења лепог и ружног, наказног и племенитог, озбиљног и комичног.

Драгош Калајић у вези са Дадом говори о прастарој симболици људске кости, не везујући је за цео комплекс анимистичко-магијских садржаја и вредности богато елаборираних у историји антропологије и етнологије, већ за виши појам — „квантум душе" који поткрепљује Тимајевим учењем (73b — 75b). Међутим, ни Платоново заснивање „мождине" као везе душе и тела (битне идеје у езотерији европске антропогеографије, везе која је вечно тражена у симболици и морфо-

[16] М. Бахтин: **Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе,** Нолит, Београд 1978, стр. 333.

[17] Арон Гуревич: **Проблеми народне културе у средњем веку,** Графос, Београд 1987, стр. 289

логији старе медицине (проблем изгубљен и одстрањен из модерне медицине, тј. „окончан" психоанализом) није далеко од знања магијских, предцивилизацијских култура, која исти значај придају мождини. Управо ће Дато бити велики апологета једне хтонске, „коштане" уметности прастарог смисла, о чему ће и Калајић говорити, о „уметнику као шаману". Дадо, попут шамана, стоји пред силама дезинтеграције или, тачније, он ће се силама мрака, смрти и хаоса поиграти, у једној судбинокој, опасној игри. Одатле у богатој европској **Vanitas** и **memento mori** традицији, Дадово дело представља узоре ретког, духу модерне непознатог, средњовековног поретка **danse macabre,** идеје која ће кључно обележити европску мисао. Дадов плес смрти у традицији бројних **macabre**-а као велика сцена примордијалне маскераде, својим курентима и кумирима изражава моћ њиховог творца — уметника играча, лакрдијаша, демијурга покретачких сила — и то не човека изгубљеног у баналности сензација **homo ludensa,** већ као чувара мудрости и истине.

Паралела Дадових ликова налази се једино у историји демонологије. Постоје бројни случајеви виђења, зазивања и бележења демонолошких ликова; најсјајнији и Даду најближи пример је необичан рад Франсиса Барета. Овај енглески демонолог написао је необичну књигу **The Magus** (Лондон, 1801) која приказује хијерархију сатанистичких ликова. Он је гарантовао за егзактност ових портрета, јер се побринуо да их сам нацрта, не верујући ником кад је у питању реализација овако деликатног задатка. Ликови демона Астарота, Абадона, Мамона, Теутуса, Аомодеуса, Инкубуса[18] су у ликовном смислу изврсни примери демонске карактерологије, која варира од медиалних ликова мистика, волшебника, до (ретро)нововековних приручника физиогномије, који имају извор у Леонардовим демонијачким карикатурама, цртежима стараца, или још даље у Бошовом пандемонијуму карикатура најјаче датом у слици **Ношење крста.** Дадо се управо (пре свега у ликовном смислу) надовезује на ову дугу традицију једним полом у сликарству, другим у црним уметностима, и Баретови ликови који се у својој раскошној етимологији и визуелности јављају од старозаветних поседнућа и егзорцизама (оцу Урбану Грандијеру у XVII веку јављали су се са идентичним именима као Барету) представљају у својој лакоћи визура можда најближи, свет тик до Дадовог, упризорење равно Дадовој богатој хроници ликова и догађаја паклених инвенција. Близак Дадовом свету је демон Бехемот — на пример, његовој серији **Rhinocerosa** из **Dictionnaire Infernal.** Ову књигу (слике из издања Плон, Париз 1863) написао је необични истраживач Жак Колен д Планси (доживела је бројна издања) а према насловној страни овај рад садржи „портрете седамдесет два демона цртана од господина Л. Бретона према прецизним оригиналима".[19] У питању је још једна из серије црних књига европске демонологије, чије су неке илустрације у пакленој инверзији и замени људских и животињских облика веома блиске Дадовим радовима.

На Дадовим сликама и цртежима размилела се читава једна менажерија одбегла из темпоралног страха, ужаса технолошке цивилизације. Патке, лисице, птице свих врста, мачке, пси, јежеви, пацови, ситни сисари, све до јеленака, буба, јаја и пчелињег саћа, све до маслачака, исказују веру у праисконску лепоту природе. Али, иза Дадове страшне лепоте остале су серије слика и графика, цртежа са темом гробља[20] **Cimetière de Montjavoult, 1973, Cimetière Montmartre,** 1973, **Cimetière,** 1971 — 1974) која, попут неких других понављаних тема (као **Дечја соба, Топла монраћа, Носорог),** исказују постапокалиптичку френезију, једну есхатологију која у расулу игре не брине за могуће Суђење, настављајући демонски опчињену игру која раскомадава своје играче. Поједини радови (као на, пример, графика **Голубови,** 1974) и **Крст светог Хуберта** (1974) свој мизансцен расутих,

[18] Émile Grillot de Givry: **Illustrated anthology of sorcery, magic, and alchemy,** (енг. изд.), Causeway Book, New York 1973, стр. 128, 129.

[19] Ibid. стр. 131.

[20] „(...) **Сад имам утисан да сликам из гроба или у гробу. То је у ствари оно што ме сад баш интересује", 3 + 4 (ф), Београд 1984, стр. 19. Али, „гробност" слике, парадоксност и апокалиптичност оцена и призора који као да долазе из постмортaлне равни Страшног суда занимали су Дада целог живота. О томе сведоче већ дела из београдског периода.**

[21] Већ на једној од првих Дадових значајних слика — **Смак света** (1955 — 1956) јављају се **два крста**, хоризонталан и вертикалан, **таман** и **светао.**

распадајућих фигурина, крхког ужаса хуманоидне масе формирају испред **крста,** распећа као знака спасења који уноси метафизички мир, наду у инфернални садржај. Тај ће крст насупрот бројним тамним валерима, преливима мрака који граде паучину ових тела бити увек **бео,** у знаку чистоће и божанствености.[21]

Дадов универзум у постнадреалном сликарству има паралелу само у делима два уметника. То су опуси сликара Лавкрафтовог окултног **Necronomicona** — Ханс Риди Гикера и генијалног класификатора, биолога и атомисте распада Ивана Олбрајта, чије слике иду до ћелијског нивоа буђи, напрженог ткива у труљењу. Са светом Гикерових инсценација чудовишног пакла у коме се једине влажни ђаволи дугих језика и зуба, пипака и костију, светом споја мрачне технологије негативне утопије и демонских животиња, хибрида костура, жена вампира и кунаца-убица, Дада везује само привидна сличност иконографије. Али, док ће овај сликар — кога је (попут тако ретких, уз Ернста Фукса и Боба Веносу) изузетно уважавао генијални сомнабул Салвадор Дали — остати само илустратор својих идеја, правећи заиста далијевске разгледнице ужаса, опасно се приближавајући понору где се визија илуструје, кодификује и хладно представља, удаљавајући се из доживљаја, прожимљености — један сликар попут Олбрајта заиста ће у метафизичком, унутрашњем смислу бити близак Даду. Његови спојеви, велики призори рађени са прецизном микроструктуром, спој џиновског и микроструктуралног, свет макро и микро поступна онеобичавања слике, уомерен поезији потпуне детенције и фиксације распада, смрти, нестанка, ферментације, гњиљења материје и душе, носиће заиста метафизичку језу блиску Дадовом свету. Овај сликар ужасном минуциозношћу ван уобичајеног контекста métier-a, радом са лупама због којих ће ослепети, одводи свој свет у надстварносну димензију приказаног, коју ће Дадо потражити на другој страни, и колико год да их везује близак начин грађења слике, Дадо своје призоре заснива на шарму, игри са лепотом, недовршености, веселости, радовању, страним великом научнику сликарства XX века — Ивану Олбрајту. Дадов свемир је, за разлику од њиховог, састављен од прелепе, ултрапрецизне анатомије, онога што је вечни Виљем Блејк звао „ужасна симетрија". Дадове бедрењаче, лобање, подлактице, шаке, фалуси, носеви, су од чудесне, ономстране лепоте, живот фрагилног костура је могућ у свој његовој елеганцији! Дадова уметност је зато важна, јер потиче из натуралног живота, оног бесмртног, ослободивши његове елементарне инстинкте у делу чија демономанија никад не прелази у демонолатрију.

ЕПИЛОГ

Дадо је једини у нашој уметности нашао и населио један наизглед мали простор, проширивши га до грандиозних, фантастичних размера. Салвадор Дали, универзални бог и маг ирационалних моћи уметности, један од највећих ауторитета у историјској ретроспекцији конвулзије, је схватио да сем надреалног и класицистично-католичког времена и простора које је освојио постоји потпуно непознато царство, **terra incognita** на карти чудесних предела. Ако је Дали није одмах препознао у слојевима Вермерове метафизичке мапе света, пред којом је сликар контемплирао у тишини атељеа и ако су слично томе париски надреалисти у својој картографији глобалног, планетарног надреализма, успоставили границе у којима не постоје предели нашег полуострва, нити његов магични центар — Београд, онда је утолико драгоценије да је управо Дали, отпадник и јеретик, јединствени геније надреализма наслутио да ће будућност надреализма и метафизичког сликарства попримити облике **ars phantastica.** Исто то је утврдио на краћој темпоралној стази за хиперреализам, проревавши га својим сликарством и текстовима. Али судбински преокрет послератног ирационалног порива лежао је на су-

протним странама. За старог мајстора било је и сувише касно за конверзију и зато он несебично акламира и поштује Гикера, Ернста Фукса, Боба Веносу као своје наследнике, признавши посредно тиме да је фантастика као универзални облик који се распростире кроз уметност од египатских слика иницијатичке иконографије до Боша у чијем су крилу сви потоњи векови, вечна и супериорно неисцрпива у односу на смрти ових иновација модерне па и на њену грану међуратне авангарде каква је надреализам.

Управо ће Дадо најгрозничавије испунити простор чудесног и увек бескрајно новог смисла парадоксалних изненађења, неочекиване и померене психологије из које вреба страх и паника и мами увид, сазнање непознате лепоте. Заправо је Даду Ђурићу једини прави такмац на путу ка трону фантастичног сликарства Ернст Фукс, круна бечке школе фантастичног реализма. Поштовање које ови исказују према Дадовом делу биће уједно и велика потврда Медиали у ненаписаној и неистраженој повести односа, веза, референци постнадреализма, у чијој ми се хијерархији Београд чини много занимљивијим центром од Беча, Брисела и Париза. У сагледавању те историје открива се запрепашћујућа чињеница да колико је следство традиције германске и средњоевропске фантастике са усамљеницима, посвећеницима и адептима какви су Макс Клингер, Арнолд Беклин, Франц фон Штук, Алфред Кубин и читава сецесијона котерија, омогућили и антиципирали појаву бечке школе, толико је ентитет **traditia** одузео моћ, свежину, непосредност и праву могућност обнове сликарства. Зато се у односу на медиално богатство, разноврсност приступа и грађење виших идеја као што су интегрална слика, истраживање и преношење **coincidentia oppositorum,** оваплоћено у Шејкиним и Видановим сликама, Шејкиним апологетским текстовима или у езотеријским књигама **par excellence** мистика Мира Главуртића који је са Шејком створио теоријску основу медиалног духа, бечка школа фантастике чини као један изузетан маниризам, али такав који, ипак, подлеже старој и готово исцрпеној свести. За разлику од медиалне спиритуалности, над овом групом увек ће лебдети опасност свих историјских рефлексија, свих оних бројних маниризама који су еманирали и који ће еманирати из једног, врховног, предбарокног. Дубоко свестан тога Фукс је спас тражио у дроги, психотичним сновима, раду за розенкројцере. У односу на Дадову елементарну, вечну снагу природних моћи, биће то бег, истрошеност и декаденција слабости једне цивилизације истрошене крви. Управо ће Дадо вратити апсолутну веру у неисцрпну моћ обнове слике, у једну могућу ренесансу ирационализма која упориште мора имати у Медиали и у његовом делу.



■

Космолошки симбзам на сликама Дада Ђурића

Драган Јовановић

□

„Мртве су шуме Аркадије и згасла је њина дрвена радост"

Вилијем Батлер Јејтс

„Усуђујеш ли се потхрањивати помисао да је зло у теби било? Да се уништење у теби развило? Да је пропадање око тебе твоје властито пропадање?"

Петер Вајс

Усуђујем се на самом почетку овог текста рећи да је Дадо Ђурић несумњиво један од **најпоштенијих** сликара цивилизације овога века. То ћу овде покушати и да покажем.

Направимо, најпре, кратку шетњу кроз историјат **Апокалипсе.** Тумачећи светога Јована, Ђоакин да Фјоре својим пророчанствима најављује долазак Антихриста, још 1260. године. Под утицајем његове мисли, долази до умножавања и невиђене ескалације рукописа **Апокалипсе,** а 1494. године Себастијан Брант у свом **Броду Лудака** најављује:

Време долази, да, долази тај час,
стрепим, крај доба Христова
сасвим је близу нас.

1979. године у филму „Сталкер" Андреја Тарковског могли смо чути и ове речи: „Садашњост већ у себи садржи будућност, односно садржи све услове за пропаст. Свесни смо тога, али не можемо ништа учинити да бисмо то спречили."

Дадо Ђурић још од својих најранијих слика доживљава свет као апокалипсу. У том чудесном чаробњаку као да су се реинкарнирали круцијални фантоми Ђоакина да Фјореа, Хијеронимуса Боша, Корнелијуса Агрипе и великих окултиста и алхемичара.

Емпедокле се бацио у кратер Етне да би у утроби земље пронашао истину. У служби једне дубоке истине и немилосрдног истраживања зла, Дадо лута по модерним ђубриштима и депонијама и спушта се у инфернални свет. Јер, људи никад не мисле да постоји један доњи свет у коме се сливају измет и менструална крв лепих дама, крв оних који су скончали од рана задобијених приликом мучења у полумраку полицијских станица, убијени фетуси приликом абортуса, једном речју — ђубре и смрад света.

Попут Флобера, који на последњим страницима „Искушења светог Антонија" окупља чудовишта, Дадо искуством шамана окупља бића која сусреће на својим екстатичним путовањима по ониричким просторима у којима царује **обездуховљеност,** разоткривајући скривене инстинкте и механизме луциферског пантеизма. Окупља ту јединствену „наопаку зоологију": апокалиптичне звери, бркате сакалуде у инферналној агонији, монструме захваћене мазохистичким лудилом, поломљене лутке, карналне руине из сазвежђа Полуделих и Уморених, лепљиве, жућкасте ембрионе опхрване ужаоним конвулзијама, аглутиниране облике у фази растакања, одвратне креатуре погођене „гвозденом копитом сна" (Пјер Жан Жув), шизоидне старце у мраку очајања, наказе у које је Сотона усадио своје зло семе, разодевена и рашчовечена бића, грешна и трајно прогнана из заједнице људи. Једном речју, оне проклетнике и изопћенике из света разума које је Харон у својој барци превео преко Стикса и кроз кругове пакла увео у свет проклетих. Читава та паклена карневалска кохорта, која блуди у једном каталептичном стању хипнозе и заборављености, изгледа као одсечена каквим резом Анђаме од своје појавне и логичке центрифуге. У том стравичном **dance macabre**-u, у тој „валпургијској ноћи дезинтеграције" (израз је Тојнбијев) меснате руине накострешених структура, комешају се и језде астрално хладним пространствима, у невиђеној пометњи. Услед унутрашњег динамитског набоја, то се комађе меса (које је у општем хаосу распадања изгубило своју резистентност) распрскава, попут шрапнела, разбијајућу тако своју самосвојну битност. Оно Хераклитовско „све тече" по пројектанту и филозофу Даду Ђурићу могло би, дакле, гласити — „Све се распада", или још боље — „Све се распрскава". Постоји један немачки епитет, **unheimlich,** као и енглески епитет — **uncanny** (који је готово непреводив), а оба ми се намећу, док мислим о Дадовим сликама, јер и један и други би требало

[1] Djâmî, Lavâih, енглески превод Whinfielda, Kazwînîja, London, 1906, Oriental translation fund., стр. 42.
[2] Gaston de Pawlowski, „Пут у предео четврте димензије"

да означе страву, наднаравну језу која влада Дадовим стравичним просторима. Те просторе Дадо често испуњава убуђалим млазницама икре и лелујавим пласадима паучине, које ће се при једном додиру претворити у пепео.

У Дадовом сликарству посебно је парадигматична та **силазна регресивна мутација,** коју он често потенцира, а која је доведена до димензија дијаболичног ужаса на изврсној слици **Аутопортрет формат исус.** Желео бих да се задржим на овој слици, пре свега због њене онажне унутрашње тензије и огромне количине информација једног вишег реда, о универзуму у којем имамо част да живимо. На њој, као да је неко мета-невидљиво биће загосподарило људским (сликаревим) телом. Дакле, у свеопштем хаосу и жестоком делиријуму распадања, Дадо не штеди ни самог себе. Људска фигура је постављена на постаменту са брижљиво исликаним шестоугаоницима, који се иначе веома често појављују и на другим Дадовим сликама, а које бих ја назвао — пакленим саћем. Тело је модификовано у изобличену сподобу смежуране и мумифициране коже, испод које у конвулзијама кипе стврднуте карналне грудве („побуна масе"), гранулирани израштаји човечетине и отворене полне ране. Лице је обливено фиброзним бледилом, а у главу и тело су збијени челични клинци. (Натпис INRI у горњем десном углу сведочи о томе шта се на слици догађа.) Тело је овде изгубило ону „битност обдарену трима димензијама" и битност као „ентитет који постоји per se", али је оно још увек у стању виталне ерекције. Оно је свесно да је Јуда у њему, а не ван њега. Свесно је да свако овог Јуду носи у себи. Читав призор, иначе, обасјава нека загушљива, мистична светлост непознатог извора, она светлост коју Албертус Магнус назива **замраченом светлошћу.**

Стравично овестан оних последњих консеквенци човекове игре и свестан чињенице да „људско тело нема никаквог дефинитивног значаја и да је тек обични привремени украс"[2], Дадо призива предање о Христовом животу. Јер, живот сваког следбеника биће налик на Христов живот, препун патњи и духовних мука. Али, не сметнимо са ума: најмрачније је управо пре свитања. У оваком човеку, дакле, тиња она спиритуална искра Надсвести, која га чини свесним да распињање није крај, јер после њега следи васкрсавање, уздизање духа у неприступачне сфере Надсвести, у којима ће човек препознати крст космичких елемената и себе у његовом средишту. Хтео бих да у овом тексту укажем на веома занимљиву коинциденцију између Дадовог сликарства и, рецимо, прозе Ернеста Сабата, што само доказује да на овом свету постоји нешто што бисмо могли назвати заједничким дисањем. Узмимо, на пример, две Сабатове реченице из његовог знаменитог романа „О јунацима и гробовима": „Девојчица у причесној хаљини сања кошмаре са гмизавцима и слепим мишевима", и: „Сред измета и глиба, из помрчине ниче бела и нежна ружа". И као што се код Сабата појављују дихотомије девојчица/слепи миш и ружа/блато, тако и Дадо кове експлицитно потенцира на својој слици однос монструми/цветови, настојећи да између њих открије инфинитезималне везе, на самом бриду ироније. Ти цветови (који су понекад изведени једноставно и стилизовано, као на пример у другом плану слике **Rhinoceros II** (из 1972. године) представљају парадоксално-позитивне колористичке акценте „мрачног доба" (по хиндуистичкој традицији, ми се налазимо на крају **kali-yuga** седмог манавантара), јер како вели Жан Бије, „ниједна ноћ није тако црна, да у њој не би било и понеке искре". Они су ту тек крхотине „последњег сна" и требало би да делују ако не апотропејски, а оно барем као каква привидна **coincidentia oppositorum,** као **апсурдна метафизика наде.**

Амблематично је да на Дадовим сликама не постоје жене! Али, то је у неку руку и посве логично. Женока би хировитост

и љупкост у овим уклетим обредима и светковинама бесмисла, могла унети само светлост. Жена се ту појављује тек у обличју лутке, јер лутка носи у својој метафизичкој суштини женски, садржитељски принцип. Сем тога, лутке су на Дадовој слици још и реквизити симпатичне магије, страсти и вештичлука. Испразни елементи без начела и онтолошког покрића.

Дадове личности су старци-монструми и деца (фетуси и одојчад), дакле они који су проживели пакао живота и они које пакао тек очекује. Дадове личности су богови Меланхолије, Тмине Пакла и Смрти. То су бића која нису пронашла своју половину, своју леву страну, своју пуноћу, па сада језде леденим пејзажима емоционалне јаловости, изједена раком времена.

Још је Георгије Сеферис говорио „да иза сивкасте и златасте потке лета Атике постоји једно застрашујуће црно, и да смо сви ми играчке тог црнила". Дадо је ово спознао својим инстинктом и својом медијском интелигенцијом врло рано. Метафизика светлости на његовој слици се не заснива на неком пуком поларитету у односу на мрак, (не светлост), већ на фундаменталном начелу свеобухватне универзалности светла. Дадова светлост је истовремено и динамична и спиритуална. То није она безмикробна светлост, присутна на фасцинантним сликама Љубе Поповића, већ нека врста загушљиве светлости, светлости проклетих, која улива страх. Ту врсту загушљивости Дадо постиже тако што наноси танке слојеве боје једне преко других, тако да се на површини слике јављају чудесни, магличасти ефекти од претходних наноса.

Дадо своју слику гради попут кристала. Код њега постоји то лагано зрење слике. Он је свестан (а то нас уче и суфијски текстови) да је овај свет створен од грубе твари (katîf) и фине твари (latîf). Наизменичним потенцирањем ових двају твари, Дадо на слици ствара напет, динамичан простор. То је експанзиван, онирички простор (тек привидни horror vacui) испуњен тензијом страха. Простор у коме се одвија драма светлости и драма крви. Зато се Дадове слике налазе на самој граници између оног што се може изрећи и оног што се не може изрећи и стога у себи скривају ону магију и бриљантни електрицитет, без кога нема добре слике.

Дадов однос према природи (камен, бусен, травка, животињице) је тако дубоко проживљен, да би напросто било смешно повезивати његово сликарство с такозваним културним импактима. Дадо „преузима" из природе костуре глодара и животињица, прерађујући их (dépaysement) и подвргавајући их својој распаљеној, дивљој инвенцији, упућујући тако на ону мисао америчког трансценденталисте Ралфа Валда Емерсона да „толико колико не знамо о природи, онолико свог ума још увек не поседујемо". Зато је Дадово сликарство тако снажно, препознатљиво, и самородно, без много уочљивих веза са оним што се данас у свету слика. По спају микро и макро-космичких констелација, по трагичном достојанству које је далеко од сваког онтолошког спокојства и бесловесног и блаженог оптимизма и посебно по силовитом имагинацијском захвату и набоју, његове слике ми изгледају апсолутно недостижним у фигуративној уметности овог века. Јер, упркос расапу света, Дадо у свом сликарству остаје интегралан. Он заједно са посматрачем ових слика остаје последњи чувар вере и наде, и у томе је пре свега величина његове авантуре. А ако нас његове слике не пробуде као ударац песнице по глави, онда их не вреди ни гледати. Дакле, Дадове слике нису морбидне и њих не треба посматрати као објекте метафизичке скепсе. Јер, приказујући велебност грозног и застрашујућег, Дадо је пакао уздигао у небо и поставио онај круцијални проблем, проблем постојања анђела у човеку.

Може ли се, упркос свему, нешто учинити да се заустави процес убрзаног

приближавања последњој фази kali-yuge и крају космичког круга? И је ли изгубљена нада у космички **renovatio?** То питање свакако остаје отворено, а ја бих закључио овај текст једном реченицом коју је апокалиптични песник Александар Блок записао у овој дневник још далеке 1911. године: „Не зна се дан кад ће се судити живима и мртвима". Јер, додајмо, тај би дан могао бити сваки дан. А не заборавимо — од Страшног суда започиње Вечност.



■

Црна носталгија

Никола Шуица

□

Кроз рукопис и оптику свог мајстора, слика свакако може постати посебна снага у мерењу времена и околине. За рану уметничку топографију Дада Ђурића, период београдских година, на неколико примера из прве половине педесетих, носи јасну клицу луцидне чаролије. Незахвална су одређења једног стваралачког времена, после низа студија и сведочанстава, објашњених поетика, после нестанка многих битних личности. Имагинарни времеплovни „компас" према том добу би имао најснажније осцилације. Уосталом, почетак педесетих у Београду, стасавање неколико генерација разнородних и талентованих стваралаца, готово да је постало митоко, анегдотско доба. Ако је корен фантастике поникао још почетком тридесетих у интелектуалном ангажману и програмима наших надреалиста, онда су послератна уметничка сазнања и унутрашње претпоставке неколицине личности дали темеље имагинарном фигуративном свету, вероватно међу најопоријим у савременој европској уметности.

Тада су уопште појачана испољавања предметне накарадности, теснобне скале људске деградације, изведене као „поетика ружног" на таласу егзистенцијализма. Са те стране, фигуративни свет енглеског сликара Френсиса Бејкна донео је, а и годинама касније отварао „меланж" једног психичког страшног суда, где су изобличени линови и наметнута телесност увеличани и постављени на испражњеним површинама, под угловима намерне и аранжиране арене. Да савремени надреалистички изданци и експресионистички штимунг, који су остваривали сликари у Београду, стоји на различитим изворима опсесивних искушења, потпуно је јасно. Исповести које почетком педесетих садрже слике Игора Васиљева, Богољуба Јовановића, Милана Поповића или Леонида Шејке су преображаји како психолошке „кинетичности" призора и монтажа, тако и вољно ступање у махниту митологију рушевних, порозних предмета и гротескних

протагониста. Тај халуцинантни и некромантски свет извире Даду Ђурићу испод четкице по масним хартијама кашираним на картон, по шперплочама, као развијени и проучени део неке подрумско-таванске галаксије. Састављено и вештачко, неупотребљиво иољуштено, на неколико слика добија самосталност једне живе наративне ликовне драматургије, где распоред и просторни планови истичу делове људских приказа, хомункулуса и лутака. Слике као што су „Бинини" или „Вртешка" најјасније показују непосредну Дадову умешност и визију, која страву, изобличења и смрт проноси као ликовну граматику која ће се понављати. А гротескни колоплет и егзалтирану равнотежу и даље, после више од тридесет година, одашиље слика „Вртешка" (уље на платну, 1955/56. године, 67 x 47, вл. Музеј савремене уметности). Ако се лепота физичког света и људске игре објављује монструозно, онда је ово Дадово платно најзаноснији увид у послератни сплин, претераности, трулеж и мору. Шта је довело до такве еруптивности призора, познато је. До танчина упознат предметни свет, прецртавања из књига бечке Алберине у библиотеци београдске уметничке академије, понирање у механику и физиологију на композицијама старих немачких и фландријских цртача и гравера. Читава оптика, синестезија искуства коју сликар носи са собом из завичаја, са Цетиња и Херцег-Новог, свакако је доласком у Београд заодевена оригиналношћу и отпором. Отуд слике као што је „Вртешка" садрже фрагменте изазване градском атмосфером. Фантастична фигурација би се могла тумачити не само као одговор на све присутније апстрактно сликарство, колико и на провинцијске и београдске тековине умилне и умекшане лиричности мртвих природа, ентеријера и пејзажа. Да ли је ова ликовна раскош, поред осталог, провоцирана и млакошћу деривата београдске уметничке школе? Град свакако представља немир, ма како монотон или моторичан био, а Дадо, много година касније, вели у једном разговору: „Ја у ствари нијесам волио град. Град је за мене позоришни комад који траје вијековима. И дан-данас то мислим. Град фасцинира људе због те театралне стране. Сваки град је позориште више или мање лијепо или страшно." Тако мрке фасаде, загасла окна два прозора, хрпа цигли, вртлог луткастих фигура, кромпирастих глава и трупла која се окрећу као седишта рингишпила — делови слике „Вртешка" не могу да се издвоје из сценичности, из позоришног аранжмана. Призор постаје радња ритуалног типа и сомнабулно култно место које као приповедачи представљају две наказне дечје луткасте фигуре из првог плана. Композициона целовитост органских монтажа које је Дадо остварио у каснијим годинама, овде се само најављује у рефлексу испретураних фигуративних делова, сликаних комбиновано, пастуозније или лазурније на целој слици. Бројеви и магијска комбинација слова што их имају и Главуртићева платна из те деценије, везана су исто тако за „машински слој" градског организма.

Антропоморфна и животињска органска механика, коју је Дадо, попут анонимних готских цртача довео до усијања, али и ироничне бравуре, стварајући их у идиличним осветљењима под отвореним небом, тада је тек начета. Магија лутке, механоморфна, прегорела, чађава и јарка сценографска позадина око усковитланог рингишпила, даје слици „Вртешка" динамику имагинативне представе.

Рингишпил као мотив носталгичне атмосфере детињства и разбуђени покрети мртвих ствари постали су логичан призор који одабира и издваја Дадову сликарску поетику.

■

Фрагменти о Даду

□

Упознао сам Дада 1957. Био сам, још увек сам, збуњен тим малим, брадатим, раздрљеним човеком, благог гласа, дотераног говора, у исти мах подругљивог и тужног, који живи у непоправивом нереду, окружен совама, мачкама, овцама и децом.

Сваке недеље ишао сам да посетим Дада. Он је радио на три или четири слике у исто време, чије су ми скице изгледале изричитим и довршеним. Беснео сам када су, следеће недеље, биле уништене или непрепознатљиве. Често је остављао покварену, уништену слику у угао атељеа, или ју је поново исликавао до претераности, у намазу избледелом и без дејства. Понекад се десило чудо, и необични ликови силазили су из његовог погледа на платно и дивно описивали меланхолију Времена која чини учмалим бића и ствари.

Чини се да се људска беда склонила у његове руке и преображава тог крхког човека, младићког изгледа, у дивовског пророка милосрђа и ужаса.

Када се говори о сликару, приличи занимати се за његову технику, за његове теме, његову инспирацију: нарочито у нашем времену, када су те вредности замениле друге, које се чине исцрпљенима пре пола века, али чије одсуство, после тако дугог изгнанства, почиње да се осећа. Расправља се, дакле, о дезинкарнисаном предмету који лебди не зна се где, одвојен од човека који га је произвео и од оног ко га посматра. Много се говори о „новој фигурацији". Доиста, повратак природе у слике јесте пластични проблем.

Са Дадом, далеко смо од естетике, у средишту смо човечанства које крвари, без литературе и допадања. Његове слике толико су узбудљиве (у најснажнијем смислу, то јест незаборавне) да их дуго након што смо их посматрали, оживљавамо у нашим срцима као грижу савести.

Слава тог сликара-детета биће то што је поново дао сликарству присуство које му је недостајало, и без којег је оно било на путу да умре и не знајући то.

Дадо је мајстор „нове хуманизације". То није пластични проблем, за то је потребно срца и нешто генија. [1964]

□ □ □

Зачуђен сам кад чујем да се та дела критикују као морбидна. Зар она не разоткривају стварност која нас окружује, а коју се ми не усуђујемо да видимо, стидећи се свога здравља, своје удобности, своје равнодушности? Ако ми се ово сликарство катаклизме, које и оптужује, чини природним декором мојих мисли, то је зато што је ужас моја удобност.

Данијел Кордије

Свет ране зоре, бескрвне бледоће, у којем се пригушено топе бледозелене, лимун жуте, мишје сиве, умируће ружичасте; ваздух прозиран и дубок, за који би се рекло да је опран, испран росама; бела изједначујућа светлост, непријатељка сваке сенке, палећи панорамски простор чија арматура јесте миран пејзаж нормадијског Венсена: такав је декор, узнемирујуће пријатности, у којем Дадо управља глумцима своје тератологије.

Да ли смо на острву доктора Мороа? Или, пак, у неком ружном сну на начин Лавкрафта у којем бића допуштају да их слуђује и наприза боја која је пала с неба? Међу полурушевинама опседнутих станишта, множе се и забављају неисказиви производи чаролије ужаса. Сарабанде одераних који ките врпцама овоју утробу, сабори трепанисаних којима нису затворили лобању, дивовске бебе болесне од егзофталмије, које размењују своју пљувачку под одсутним погледом стараца са упаљеним капцима, огавна спаривања сакатих и наказа, сав тај амфитеатар под ведрим небом подсећа на огромну шкембарницу чије би изнутрице, дејством неке чаролије, почеле да оживљавају и расту.

Речи, у својој мутноћи, окрутније су него слике: иако са тачношћу описују

садржај ових чудовишних композиција, у исти мах реалистичних и фантазматских, оне не извештавају о двосмисленом утиску који се доживљује док их посматрамо. Јер, неком врстом магије која му је својствена, Дадо нас гони да прелазимо из недопустиве жестине на изванредну благост, из гнусне костурнице у цветну башту, из црног романа у модру причу. Сакаћења, отворене ране, сврдла за бушење, лапаротомије излажу своје болне фатаморгане, које отклањају пастелни тонови идеалног хербаријума. У двосмислу одржаваном, тако, са пеливанском вештином, више се не разазнаје шта је овде удео оног што испушта крике и јечи, и оног што кличе и пева.

Под нашим лепим плавим небом којим пролазе толике сенке, Дадо нам, својим наивним заносом, казује дрхтавицу и страх који га гуше на предосећај неке године хиљадите, када би крхки људски омотач био отворен, рашчеречен и уништен у апокалиптичкој жртви. Али, усред крвопролића, он уме да слуша у себи поток који сања. Ма како да је слаб осмех, ма како танка животна нит, ево их, код Дада, помешаних са слабим светлостима ране зоре, побеђујући, усред ужаса, црне слабости наших страхова. [1967]

Патрик Валдберг

Дадов свет насељен је замецима, одеранима, чудовиштима ружичасте лобање, потпуно глатке утробе, огољеног срца. Та бића у стању ларви, још непотпуно преображена у људе, једва у стадијуму бебе, гомилају се у нестварном декору бледих боја. Можемо да видимо надреализам у његовом **Болничару,** са главом птице грабљивице и са очима усред колена, или, пак, еротику у његовом **Фудбалеру!** Али пре свега, има очаја у тим лицима, од којих остаје само кревељећа маска.

Којом се катаклизмом она обликују? Присуствујемо ли њиховом постању или њиховом распаду?

Дадове опсесије изражене су писмом које је, чини се, диктирала његова подсвест, али дело, једном довршено, открива сву људску беду, врсту апокалипсе која је заједничка.

Дадо сам каже да је читаво његово сликарство одбијање садашњег света и цивилизације. Он га сматра чињеничним стањем, а нипошто одразом очаја. [1970]

Женик Верно

Дадо смешта у просторе блиске ренесансним своје одеране ликове, своја чудовишта која бркају царства природе, чија евентуална гестикулација јесте као упијена врстом опште фосилизације. Започети покрети, крици, трзаји следују се у кисело-слаткој, безвременској пријатности пастелних тонова, као и достојанственој минерализацији која погађа сваку ствар. И минерал већ пуца, прекрива се пукотинама, и одрана бића откривају мумифициране органе, живо месо — могућности живота — већ одавно нагрижене. Главе су последње прибежиште: често, без тела, оне остају сведоци бескрајног проклетства. [1970]

Жерар Гасио Талабо

Ако наша осећања, док гледамо Дадове слике, прелазе из ужаса у мучнину, то је зато што нам ствари, које често још именујемо уз помоћ перифраза, изазивају вртоглавицу. Али гледати та велика платна, којима сликар представља реалистички спектакл биолошког краја или атомске смрти, прелаза из једног царства у друго, јесте вежба спасоносног бележења. Претражити сваку појединост, ухватити сваку сенку, омогућује да се схвате целине. Јер не навикавамо се отпрве на такво сликарство. Ваља научити да би се поднело, и одупрети му се да би се разумело.

Овде, утеха и мера јесу апстрактни појмови. Дадо неће да се разнежује или

да ласка, никакве лестве нису пружене гледаоцу, никакво прибежиште, никакав компромис нису дозвољени. На нама је да умемо да изаберемо међу тим овојствима црно или бело, кувано или печено, сенку или светлост.

Дадо раздире вео стварног које омо се присиљавали да нипошто не замишљамо. Позвати у помоћ речи да би се објаснило то сликарство постаје, можда, смешно. Једино слика може да превазиђе непосредну стварност и, пројектујући је на врх имагинарног, да јој дâ неслућену моћ.

Аналогије се гурају, сећања се таложе, мôре искрсавају: ево чете ћелавих глава, усамљене цеванице, космате лобање, крвавог срца, гомиле безногих тела, замршених закржљалих удова.

Тај прилаз неће изгледати залудан ако се потрудимо да препознамо пејзаж привидности, у универзуму у којем се нејасно граничи са јаоним, плаво са ружичастим, у благо пригушеној чаролији светла. Дати име виђеним стварима? Не покушавајмо да наметнемо Дадовим фантастичним халуцинацијама нашу лингвистику фигурације.

А ништа у тим пејзажима не може да буде прилагођено савременим језицима. Нема познатог кода, ни фигурације ни апстракције, него чврст реализам, луцидност храњена фантазмама, која производи визију настране трагичности. [...]

Из раскошних декора, постављених сликаревом руком, извире спора и подмукла мора, мора угроженог постања. Ако тортура и геноцид јесу стварности нашег времена, ако атомска смрт лута на све четири стране света, Дадо се због тога буни. Он уноси то насиље у своје сликарство, да би нас довео дотле да га сузбијемо свим напоном нашег стрпљења и наше интелигенције. [1971]

Лисјен Курзи

Човек који је, код Дада, осуђен да живи и да умре у сабласном стању, као да је произашао из уобразиље која изазива трулеж, утолико више што се та чудовишта, та деца-жабе, ти хибридни и химерични облици у распадању, налазе, изгледа, на пола пута између вечери и зоре, купајући се у ружичастој или плавој светлости која више није светлост стварнога времена, него која би могла да буде светлост акваријума, без имало воде, чији би стаклени зидови били још прожети оним, у исти мах, прозирним и мутним испарењем које окружава чудном светлошћу предмете и бића.

Свет распадања, нагомилан на опасно нагнутим равнима, којима влада страх, бес, насиље и смрт, било да се ради о свету **Фландрије,** платну на којем су, под испраним и празним небом, на пустом платоу, нагомилана тела, измешане главе, гомила удова који се лагано распадају, али настављају да живе хватајући се и за најмањи дашак ваздуха, за најмањи гутљај кисеоника који им пролази на дохват руке; са живим месом, са утробама које се местимично појављују, настављајући своју функцију иако труле. Исто је и са светом **Базена,** где, овог пута, тела, раштрнана по плочнику који се суши и пуца, лежећи, пружена, изгледају као да су била спаљена атомском бомбом: **Кафана-трафика, Анђели смрти, Четири апостола, Дечја соба,** нуде исти збуњујући и драматичан изглед, као и **Галерија предака,** чудовишни портрети, фантастични, чудни и очајни.

А ипак, усред тог ужаса који прожима читаво Дадово дело, врста благости шири се попут зрака, знак огромне уметникове нежности према човечанству, која открива истинску природу његове сензибилности. [1971]

Хенри Гали-Карл

Чудесна збрка, ритам и кретање, који владају на најбољим Дадовим сликама, подсећају на необичне графичне мизансцене који илуструју страшне сӯдове или искушења св. Антонија. Овде, као и тамо, видимо гола, кошчата или надувена,

искривљена или згрчена тела, везана у грозд, замршена у мрачна чудовишта, у џиновске жабе крастаче или бубуљичаве гмизавце. Извесни делови **Боровика** или **Велике фарме** свакако показују неко сродство са вревом уклетих са првог плана Ван Ајковог **Страшног суда.** Међу тим тескобним, затвореним сликама искрсавају с времена на време платна-хирови која износе на видело разноликост уметникове инспирације. Тако и **Томас Мор,** или портрет **Архитекте,** оба начињена године 1960, **Катарина Руска,** из 1958/59 — ту уметник, као савршени алхемичар, репродукује са ђаволском ситничавошћу испуцалост, бубуљицу, црвенило, огреботину, набор епидерма, напрслину, зрнатост камена, до те мере да се својство једног и другог царства у потпуности стапају. [1971]

Алис Ревалд

Већ скоро двадесет година он је стални портретиста буновног „Дворца чудеса" у којем се обожава свето тројство фетуса, грбавца и одераног.

Дадо припада оним ретким бићима које ништа не узнемирава, која мирно раде свој посао професионалног анархисте, и проналазе, сваке године, без муке, нову бомбу да би нас боље засипали.

Од своје последње изложбе, непрестано окрутан, крвник је још боље усавршио оруђа казне, и његова новија платна, мајсторски инсценирана, један су од најстрашнијих удараца песницом који се данас може добити.

Не журимо да прогнамо у имагинарно оне велике дубине нове Хиљадите Године у којима се створења, пола-човек, пола-животиња, ни сасвим жива, ни сасвим покојна, međусобно прождиру и спарују, гутају једна друге. Ништа није ђаволскије наше од тог света произашлог из неке чудовишне катаклизме, у којем трају и бујају ларве приближно сличне нама. Двосмислено јер је описиво, до бескраја објашњиво, то дело, подземно, немилосрдно песимистично, али са врстом радости, доспева овде до свог врхунца, до најзбијенијега, најдовршенијега у изразу. Претражујући рану своје инспирације, врхом кичице којом се служи као скалпелом, Дадо прочишћује, продоран, морбидан, и дира у оно што, у свом његовом ужасу, свакако ваља да се назове његовим спокојем. Оно што је изгубио од несређеног жара, пошто је дошла четрдесета, поново је добио у промишљеној оштрини. Безмерну, неприличну фарсу следи, са максимумом делотворности, игра систематског крвопролића.

Да би најбоље послужио том екстремизму мисли, Дадо ограничава своју палету: неколико нијанси плавог и ружичастог, много белог, тачка црвеног, док је читав израз препуштен запањујућем цртежу. По први пут у току десет година, поново се јављају сталне референце на стварно, на непосредно оружје сликара: решетка улаза, баштенска столица, зид нагрижен шалитром, шестоугаоне плочице као пчелиње саће. И тој реалности дугујемо муњевит погодак слике кроз коју ће одсада свако моћи да се препозна као пред изобличујућим огледалом чаробњака.

Прочишћен, али нипошто љубазан, Дадо, „манирист-терорист", задаје помало страх. Хтели бисмо да можемо да умакнемо... Прекасно! Има дела од којих је немогуће утећи. [1973]

Данијел Маршсо

Сликар је одавно познат по множењу својих настраних облика и по нарочитој склоности, коју не престаје да показује, за гомилањем неразмрсивих наказности. Дадо је изабрао мртвачке и опчињујуће садржаје: лобање отворене и топиве, пацове који улазе у месо већ иструлелих људи и жена, пејзаже које је захватила губа камена и вегетације, крај света у сифилису космоса.

Том духу, неподношљивом и јединственом, он додаје зеленкасту и млечну

светлост, са одблесцима бледо ружичастог, који још подвлаче ту озбиљну поезију одбојности. Магнетска лепота издваја се из тог пакла.

Тврдим да Дадо, ипак, доспева до узвишеног, и да у својој области, јесте највећи сликар од Хијеронима Боша и Мањаска. Са ове изложбе излазимо узнемирени и срећни што смо живи. Тренутак промишљања довољан је: трулење је већ у ходу, чак је и сунце само гнојна кеса више. Трчите тамо: геније зла преображава се онде у величанствено упозорење. [1971]

□ □ □

Облици бујају, прожимају се, поништавају, прождиру се, у чудној оргији, као да је апетит да се наслика кревељећа слика сваки пут био захваћен још већом, још претеранијом прождрљивошћу. То непоправиво множење служи уметности гађења, доведеној до пароксизма. То су отворене лобање, пацови који излазе и који улазе у гњилеће анатомије, биљке уништене гушењем. Губа је захватила камен, а градови, као и сам азур, распадају се. Крај света добија влажност и светлост великих болести.

Нешто зеленкасто и млечно даје поетску димензију тој болесној инспирацији чија смо споразумна жртва. То значи да Дадова моћ јесте огромна: никада пакао није изгледао више обновитељским. [1971]

□ □ □

У наслеђу фантастичног надреализма — сасвим опречног делу Тангија, који све више изгледа као Вермер покрета, и насупрот зрачном делу Макса Ернста — Дадо је заузео јединствено место. Знамо то већ неколико година, и дивимо се његовој буковној имагинацији, у исти мах у сликању материје која трули и у потреби да потврди непрекидност унутрашње апокалипсе. Тај крај света изражен инвазијом чудовиштâ, пацовâ, губе која напада бића, биљке, чак и камење, он наставља да величанствено — и застрашујуће — користи.

Најлепше примере тог лиризма трулења добићемо на Дадовој изложби код Жане Бише: целину која ће свакако да значи датум у историји халуцинантног и халуцинирајућег сликарства. Велики имагинативци — Дали, Мата — обично се нису бринули о материји. Са Дадом је случај другачији: он будно пази на то да управо његов распадљив свет буде дат млечним слојевима — намерним замрачењима.

Из тога следи нова имплицитна филозофија: крај света је аналоган слици почетка света, када је све фантастична — и величанствена — заблуда, будући да сазревање јесте резултат те почетне грешке, дух и материја. Нема, дакле, деградације, ни гриже савести, ни казне. Ако прихватимо ту визију, сматраћемо сасвим природном врсту милости у којој се купа овај, на први поглед, неподношљив и оптужитељски универзум. Занос и расположење удвајају се бесконачном поезијом, која иде до сржи костију, да би их нагризла. Ако Бекон јесте наш највећи сликар отуђења, Дадо је наш највећи савремени сликар визионар. [1973]

Ален Боске

Дадово сликарство изражава увек беду тела, и у ширем смислу беду живота; баш као код Селена кога Дадо често наводи. Свако Дадово остварење је једна фигурална медитација о сопственој судбини и судбини људи над којима лебди смрт. Цело његово сликарство је нека врста тријумфа смрти у модерном смислу, а уједно је и аутобиографско предвиђање тог тријумфа. Дадо примећује велику контрадикцију живота који док траје креће се на непостојању, и смрти, која док постоји рађа живот, онај који је везан за распадање ткива. То објашњава чињеницу да он највише воли ликове деце кроз које се, баш због живота који је на почетку, постојеће противуречности

истичу, и објашњава његово постојање horror vacui које се гомила и кипти, које је у исто време распадање, оронулост и трулење не само тела већ света, дакле, сем тога што је егзистенцијално, оно је и историјско распадање, оронулост и трулење, што показују извесне пукотине и црвоточине подова, зидова и стења.

Ако са једне стране оваква визија објашњава Дадово интересовање за Мантенијев цртеж „Мртви Христ" (а може бити назван мантенијевски иако пројециран у димензију надреализма, можда више Ернст него Дали, његово осећање смежуране раздеротине и хроматизма, као што је бројгеловско оно прављење, на кермески начин, његових сарабанди распадања) са друге стране објашњава његову необичну наклоност ка једном тако слеђеном, апстрактном и визионарском цртежу као што је „Мадона" из Анвера Жана Фукеа: у свом егзистенцијалном песимизму Дадо открива дубоку тежњу ка савршенству и ведрини. Као што га узнемиравају његове мучне визије, тако га привлаче правила, синтезе, ред, укратко све оно што представља супротност димензије у којој живи као утопљен. [1973]

Ђорђо ди Ђенова

У извесном смислу, слике су као људска бића. Ако хоћемо да их добро упознамо, ваља живети са њима.

Дадо посматра свет какав јесте, и има храбрости да каже истину.

Ништа се не крије. Све врсте насиља сурово су изложене. Дадо иде до највеће дубине свега, чак и ако је реч о томе да се стргне кожа са људи. За њега, то је цепање завесе иза које корупција, цинизам, шкртост и терор цветају и трују наш величанствени свет.

Његови карактери урлају — шта чините једни другима? — док учествују у чудовишности, или су њихове жртве.

Од сада, пошто сам прочитао у новинама о јучерашњим суровостима, приближавам се Дадовим сликама и налазим у њима олакшање и радост. Оне ме теше својом снагом, својом лепотом и својом искреношћу.

С времена на време, вео магле подиже се са земље и продубљује његово тајанствено осећање. Можда је то сан... или нешто што се никада није десило?

Али када је сунце распршило маглу, величанствене боје остале су, и привидно расту као цветови на бојном пољу.

Дадо, као и сви уметници, сведок је своје епохе, периода много жешћег него оног у којем је Франсис Бекон проживео своју младост. Осећам у највећој дубини свога срца да ће Дадо, за кратко време, да добије исту оцену као и Бекон и да ће да буде уздигнут на исти значајни ниво у уметничком свету. [1978]

Жоахим Жан Абербах

Осетљиво огледало, он одбацује својим страсним карактером све нељудско и труло из наше људске околине. Његове слике јесу судови вредности, жестоке и, у исто време, танане оптужбе.

Изванредна уметничка вештина преображава се у чаробна средства надахнутог истеривача ђавола који хоће да одстрани зло уз помоћ зла, употребљавајући хомеопатске лекове.

Људи траже ово сликарство, можда са извесном нелагодношћу када препознају себе, али радије да би идентификовали друге. Мазохистичка страна која привлачи? У сваком случају, то је опчаравање необичне форме која без ограде изражава истину, ради поновног довођења у питање нашег понашања.

Дадо, упркос заједљивом карактеру који преовладава његовим светом ужаса, није песимиста. Кошмарни аспекти мешају се са гротескним облицима који луче сарказам и хумор. Он постиже извесну ироничну одвојеност са карикатурним фигурама у необичним положајима. Начин сликања, уз помоћ гаме боја-пастела, у супротности са пакленом визијом личности преображених или у распадању, и ам-

бијентом целине његових композиција, остварује лакрдијашки дух. Штавише, владањем материјалом уметник успева да створи утисак да су личности обликоване у живој глини и да се крећу у другом свету. Понекад се чудовишна представљена бића церекају, појачавајући сарнастичан утисак.

Уметник одређује себе: „Извесно је да свака моја слика јесте такође одбијање света у којем лично живим, цивилизације, оног што данас зову цивилизацијом."

Може ли се Дадова уметност сместити у школу или покрет? Наравно да не може. Својим универзалним карактером, он се придодаје узбудљивом племену веома старих извора, у примитивној магијској уметности, који се настављају у пучкој уметности, романској демонологији и алхемији, да би се говорило такође о Мартину Шонгауеру, Хијерониму Бошу, Питеру Бројгелу или Жаку Калоу, и да би се приближило нашем времену са Гојом и, савременијом, Жермен Ришије.

Али сваки стваралац креће се у специфичном универзуму. За Дада, ружни и порочни изглед људске врсте преовладава. Одатле и метеж чудовишта и разуларених богаља. Очаравање злотворних сила није оно што је извршило преображаје. Уметник свлачи са личности њихове привиде и даје им морфологију и лице које открива стање распадања. Између сабатског разврата и карневалске гротеске показују се буцмасти кепеци-бебе, вампир-жене или вукодлаци, мандрагоре, бића-крастаче или зла чудовишта, људи-птице, лешинари са кукастим кљуновима или смешни, са претенциозним перјем, пачјим ходом и шапама.

Тај буновни дефиле уклапа се у схватање које не одваја живот од смрти, морално распадање од материјалног, добро од зла. Као и сама егзистенција, Дадова уметност добија двосмислен изглед између трагичног и комичног. Ту пеливанску игру он води са вештином и генијем, на оном што велика уметност и треба да постигне — промишљање савремености. Унутрашњи монолог о себи самом и о другима постаје у његовом делу дијалог са вечним људским. [1978]

Жан Адлек Бритари

Дадо је у почетку био под јаким утицајем сликарства Дибифеа; оно му је помогло да артикулише своје страхове, своју мржњу, своја очајања. Дадов свет је позориште страхота. То је фантазмагорични свет рата, разарања и деформације, који се потврђује свакодневно. Смрт је Дадо рано доживео као „вулканску експлозију" и она изгледа на његовим сликама као распадање, као пуцање органских форми. Све што Дадо представља — људи, предмети, људске утробе, растављене ствари — изгледа скалпирано, изгледа одерано, а ова скинута кожа, танани бели филм, застирућа беличаста светлост, онда се развлачи преко целе слике и опсењује угодни хармонични свет, заводи посматрача, шокира га истинском злокобном природом својих биоморфних чудовишта. На овој променљивој игри, заводљиво лепог сјаја и у њој присутног распадања, почива Дадово особено стваралаштво. [1980]

Виланд Шмит

Изван широм отворених путева садашњег сликарства, у ивичним и нејасним пределима уметности у којима се остварује судбина чудних и привлачних стваралаца, Дадово сликарство нам задаје загонетке. Не-вођено, сасвим очигледно, бригом за естетски ред (и понекад чак, као што то може да буде дубоко сликарство, непријатно за поглед), то дело, сасвим младо, нужна и непосредна пројекција опседајућих сањарија, са збуњујућим апсурдностима којима се испољевају завере несвесног, шчепа гледаоца својом сигурношћу и оним што бисмо могли да назовемо његовом вештином; толико јачина визије прибавља знања руци.

Дадов загонетни свет, са којим наш опчињени разум хоће да изађе на крај, свет је чудно насељен, ни смрћу, ни животом, као Лимбови. Личности, иако их има чудовишно зрелих и стармалих деле безазленост детињства. Каткад искрсавају деца здрава и буцмаста. Спопаднути смо лепијама Беба неодређеног доба, округлих и ружичастих, стварне или повређене невиности, очима од модрог порцелана? (...) Тај свет свежег меса и болесног тела, да ли је то настанак живота, или већ његова несрећа и његово уништење? [...] Све што чини Дадов свет, прерано зреле бебе, превремени старци и намење, пуца. Ако има зидова или споменика, они се круне, претварају у рушевине. [...] Од попуцале невиности до сасушених одраслих, чија се чудовишност распада, нисмо сигурни у прави смисао хода времена, јер понекад нам изгледа да ожеднела глина укрућених живих, или распрснуто камење пејзажа, већ пију влажност ваздуха која можда најављује нишу, и (ако то, напротив, нису опустошени остаци древног доба) биљке већ расту у пукотинама људског меса и напрслинама минерала, лишајева и маховина, наравно из породице масних биљки које подносе сушу. Чак и цвеће, ево, ту је, мада кисело. И на гранама птице. Да ли су то преживеле птице које ће да напусте свет, или весници које се у њему смештају? Киша, ако падне, свакако благословена, не би ли, ипак, требало да донесе друга непредвидива зла? [1981]

Жорж Лембур

У атељеу неколико платнâ на којима Дадо ради већ неколико месеци. Светлост улази, сурова. „Слика постоји где има светлости, када светлост слаби, она зарања, пропада у муљ, умире." Дадово дело прочишћује се, празни се. Нестале су архитектурне композиције, привиди пејзажа, мизансцени. Светлост испуњава платно, прождире простор, кроз облике у искривљењу који неуморно продужују подрхтавања светлости. Детаљи, отворена уста, гримасе, занесене очи, кљунови, зуби, полни органи, кости, костури гомилају се да би нестали. Мешају се, мрсе, да би платно почело да дрхти у исти мах са светлом, да би постало светло. Облици више не задржавају поглед, крици не излазе, фигурација се засенчује и платно се миче, напада, смета, преиначује се према томе како се мења јачина видела.

Увече, по Даду, платно сабласно одлази: „Мој сан је тежак, јер мислим да ми га ноћ односи".

Два главна утиска ослобађају се из његових новијих дела. Нејасан утисак мрачног, подземног света, који се упиње да нађе починак знајући да је то залудно. То је распадање у сирово стање а да се не може знати шта оно прекрива. То је материја у мењању, живот у пропадању. То је живот пре или после живота. То је грозно и теснобно другде.

„Може се замишљати да сликарство некуд води, оно никуда не води, осим на вашој сопственој рупи. То је застрашујући једносмер. Оно има укус физичког бола, који нас изједа." То је такође, и то је нарочито, снажан утисак дела свег прожетог надљудским напором уметника да кратак тренутак задржи на платну светлост. Светлост спољашњу, светлост изазвану подрхтавањима која су и сама изашла из вреве облика. Сложена комбинација, саучесништво та два утиска парадоксно рађају благост и мир које, изгледа, ништа не може да поквари. Ако, као што тврди Дадо, „светлост јесте отров", агресивност која се ослобађа из његовог дела показује нам узак пут који води према Хармонији. [1981]

Мишел Фоше

И веристички је надреализам, такођер, остао на животу привукавши под свој барјак нове регруте. Једна је од његових најјачих фигура Југославен Дадо који долази у Париз средином педесетих

година и одмах успоставља везу с Дибифеом. Преисподобљено с оштроумљем и лакоћом Дибифеове уметности сликарство Дада чудесно је и величанствено. Ту налазимо, поред необичних метаморфоза, амбицију стварања големих академских механизама који су били опсесијом сликара XIX столећа. Ова је сликарева слабост истовјетна с Далијевом, који је по много чему његов изравни узор. Умјетниково дјело **Грађански рат** јасно показује извор надахнућа: **Наговјест грађанског рата** коју је Дали насликао 1936.

Едвард Луси-Смит

Ми више не гледамо оно што нам је показано, осећамо вртложења тога и падамо, неповратно захваћени, и против своје воље привучени, повучени да учествујемо у убитачним маскарадама чуднога. Дадо нас води на рубове, тамо где се помаљају тајна и незнање, где се испољава распадање а да не можемо да му ухватимо могућности. Он се креће на ивицама, ствара визуелни неред који покреће ковитлац значења, магму у којој полност, живот и смрт више не поштују уобичајене границе.

Искушење је сурово. Гравира, мање заводљива него платно, повећава тај утисак. Упркос суровости у сировом стању коју ништа не ублажава, ужас без маске, несвесне Дадове слике опчињавају нас необичношћу благости коју изазивају!

Разоткривени свет могао би да буде свет стварног поред стварног. Вероватни негатив познатог позитива.

Неопходна противтежа нашој баналности. Почеци претпостављеног постања. Знак наде колико и страха. Непобитан доказ, једва наслућен, да је празнина утопијска, да живот, ван живота, насељавају животи.

Дадово дело јесте „шаманско". Уметник кида сваку логику, показује тескобни амалгам замишљених, узбурканих облика, без познате референце. Кошмар је свестан, делиријум предосећајан. Халуцинација овде постаје свест.

Дадо се премешта тамо где се ризик, ужас, опасност стапају да би се појавила нада. Његово лудило јесте то да се суочи са смрћу, његова одважност да је прихвати. [1982]

Мишел Фоше

Оно што запањује у тој продукцији, јесте уметникова особена моћ да фантастично уводи у гравиру кроз промене његових стања. Свет је најпре дат, црно на бело (ситне неравнине на плочи подсећају на несавршеност некакве старе филмске траке) као уређени скуп скица које одговарају одређеним, опипљивим чињеницама, чистом линијом — чврстом и јасном: овде кост, тамо жила; онде лобања, фетус или део костура. Али произашли из вештине, различити дати елементи попримају унутарњи живот, осамостаљују се и посматрају свог творца. Помак изненађује; привиђење је мање или више јасно и то утолико више уколико створења трајно успостављају слику о којој је реч, поништавајући једну за другом све могуће приче. У тим фантастичним преображајима човек верује да види, да разуме, али су тумачења потпуно субјективна, једва наговештена и без јединственог одговора. Немир се рађа из тмина што постају све гушће, из сплета укрштених и заточених линија, из тешко одгонетљивих али магловито фетусних или сатанских елемената, из живота који неконтролисано врви и који посматра посматрача, из непостојања просторних оријентира које уводи истинску присутност и постепеног фокусирања, како рад одмиче, једног изабраног елемента који погађа око и упорно остаје у њему као кошмарна визија, очита и неухватљива у исти мах. Непрестано дробљене, његове плоче нису, међутим, пресвучене слојем челика. После извлачења првих дванаест отисака, готово да су неупотребљиве, и увек се дорађују за нови мали тираж дру-

* Врсте папира (прим. прев.)
* „Масакр" — гола лобања јелена са роговима (прев.)

гог стања отиска, и тако редом, понекад и до шест узастопних стања.

У томе се и састоје Дадова графичка трагања, јер разлике у папирима (што постоје једино као средства која носе слике) уопште га не привлаче: „Да напустим Rives или Arches*? Зашто? Нисам ја тип човека у свиленој кошуљи, ја сам човек за трегер-мајицу: иначе би то тако ишло у бескрај... [1988]

Марија Паула Ферanди

Шта би мислио Бифон о платнима и цртежима које му Дадо посвећује већ неколико година? Бифон је, по Гастону Башлару, био шампион фантазматске научне тачности, А Дадо, такође, јесте у исти мах тачан и фантазматичан, али он је уметник, што све мења. Он је, наиме, поново створио, по својој милој вољи, читав свет хибрида који мешају врсте, бркају људско, животињско и биљно царство. То је оно што чини велику тајну ове изложбе. Дадо припада раси Виљема Блејка и Монсуа Дезидерија. Убраја се међу ретке визионарске сликаре данашњице. [1988]

Жан Луј Ферије

Већ неколико година, Дадо је опседнут Бифоновим **Природописом,** Ради се очевидно о врло слободним, понекад демонским тумачењима описа које је дао славни природњак.

Сликар нуди неку врсту трофеја за које се управо не зна да ли треба да буду сматрани за „масакре"*, какве су посебно волели у великом веку (XVII столеће), или за букете анатомских елемената натрпаних у врло чудне сликарске папазјаније.

Дадо наизменично нуди чудне животиње рођене из његове буновне инвенције; то су „Бамбла" или „Сизерен", „Дронго" или „Колма", „Аверано" или „Керива", напросто неодређена бића, начичкана штипаљкама или антенама, надвишена главама бизамоних пацова или кљуновима, са ореолом од крила шишмиша, избодена рилима, истачкана сенутићима.

Али не, али не, тај свет не задаје страх, упркос чудовишним преображајима који му омогућују да (по вољи?) онеприроди природу како би је боље истражио, као што би учинио ентомолог.

Дадо је изузетан уметник, изненађујући изумитељ. Он је такође сликар, више сликар него што је то икада био, јер уме дивно да пренесе сцене у плавичастој светлости, у којој скоро весело играју чађаве и сиве боје. То онеприрођење свакако је Дадова права природа. [1988]

Пол Дишен

Дадо Ђурић је рођен 1934. године на Цетињу, као треће по реду од петоро деце Ранка Ђурића, слободног уметника и Вјере Кујачић, професорке биологије. У тој породици, која је и по очевој и по мајчиној линији давала сликаре, Дадо је имао прилике да одмалена чује и научи много о сликарству. Његова баба, очева мајка, кћи Глига Перовића, црногорског дипломате у Скадру, која је школована у Бечу и Венецији, бавила ое примењеном уметношћу из личног задовољства. Велики њен таленат био је изражен у везу, за то време једином уметничком изразу женâ тога краја. Изненађени лепотом рада, Французи су јој пре шездесет година, у Паризу, на балканској изложби доделили златну медаљу. Дадов стриц, Лабуд Ђурић, био је познат као одличан цртач, који се аматерски бавио графиком. Излажући пре рата у Лондону, награђен је бронзаном медаљом, за дело „Јуначка смрт војводе Трипка Џаковића". Ујединивши у себи таленте многих претходника из породице, Дадо је и од мајке наследио изузетну радну енергију.

Већ као дете је волео да скупља животињице по парку и брду у близини. Корњаче, мишеви, кунићи, птице, сакате

и превијене, гмизали су по његовом дворишту. У башти је са својом браћом Бошком и Ђуром, сада сликарима, направио од глине град са лавиринтима где су комуникације савршено функционисале, тако да су се вешто мимоилазиле лење корњаче с брзим мишевима. Сви становници тог чудовишног града имали су своје „паркове", стазе на којима би им могао позавидети и најбољи урбаниста. Преко лета, за време великих врућина, Дадо је са браћом одржавао влагу том граду на тај начин што су, смењујући се, квасили земљу свуда наоколо, стварајући одговарајуће услове живота четвороножним пријатељима. Тај поцрнели град изазивао је осећај одвратности код остале деце, која им се нису никад придружила у игри. Само радозналија и храбрија су издалека пљуцкала на недужне становнике. Близина четвороножних пријатеља опила је и обузела Дада толико да их је већ од своје седме и осме године цртао савршено верно, шарајући по унутрашњим зидовима куће. Ти дечји цртежи до данас су се очували. Разне птице скупљених и раширених крила венуле су на зиду губећи сјај перја и своје јарке боје. У то време му је мачка појела куниће и гласни његов плач дуго је парао уши сестри Мирјани, која је узалуд покушавала да му разним бубама надокнади губитак. Ова готово неприродна љубав за животиње, из детињства, трансформисала се у стравични ликовни језик у једном делу његових данашњих слика. [1970]

Нада Томашевић

У Дадовом атељеу, у кафкијански анонимном поткровљу, препуном отпадака и костију, на чијим је вратима била прикуцана општинска метална табла на којој је некада писало **Улица Грибоједова**, а тада, поправљено, само **Генерал Грибоједов**, као Дадова надреална идентификација — скупљали су се, поред сликара, и песници, који, за разлику од своје старије сабраће — Растка Петровића, Тодора Манојловића или Бранка Шимића, на пример — нису ценили аутономну вредност форме, нити су икада заволели европско „формалистичко", „декоративно", па ни сликарство своје генерације, иако су и сами били „формалисти", „декаденти", заокупљени аналогном самобитношћу литерарне структуре, алхемијом лексичког материјала. Више него свесни завештања Лотреамона, Рембоа, Бретона, посебно Марка Ристића и београдске надреалистичне авантуре 1929—1932 — Зоран Мишић, Васко Попа, Миодраг Павловић, у додиру са овим сликарима, ширили су поетику фантастичног, ирационалног, енигматског.

Тих година Дадова платна су сурова, груба, црноплавог тона, са грануломима пасте на појединим местима — у духу сомнамбулног експресионизма и нолдеовске сликарске једначине — наглашене жеље да се поставе с ону страну искуственог. То потврђује слика **Предео са сунцем** (1953), посвећена Миодрагу Павловићу. Његов израз затим еволуира ка већој дисциплини обликовања, која укида самосталност потеза, да би појачала сугестивност ирационалне суштине: из те реске јасноће израњају у први план слике сабласна плава деца огромних лобања и танких удова, архитектура са стубовима, луковима, лоптама, апсорбујући, језом и мистицизмом, сопствену пластичну грађу. После ове хладне и плаве, долази топла, мрка и жута фаза, са понеком правилном зрело-црвеном површином, са дрвеним луткама састављеним од више облика, са словима, сегментима, измишљеним и стварним предметима, декором (архитектура) и радњом (деца, лутке), обележеним сукобом ситног и крупног, равног и испупченог, могућег и немогућег. Рукопис се, дакле, мења, постаје очишћен и академски сливен, функционалан израз визионарске страве. Његовом прецизношћу појачана је фантастична опсесивност мотива. Страшну, компликовану причу повезује реална светлост нежних кадифастих прелаза, уводећи је у — реалан простор. (. . .)

Мислим да је тачно оно што је о његовој даљој постбеоградској еволуцији написао Миро Главуртић: „Оно механично на сликама из београдске фазе сада замењује органоко и биолошко. Механичке лутке, какве видимо у познатим сликама **Бициклиста** или **Икаров пад**, уступиле су мјесто деци, монструмима и старцима сазданим од мноштва руку, глава или других дијелова људске или животињске анатомије. Пејзажи, који су сада готово обавезан елемент његовог ренвизитаријума, постају поетонији као да желе поезијом, шармом и невиношћу да неутрализују дјејство Дадових фигура.

Анатомски кошмар, који карактерише ову фазу његовог сликарства, не одводи у хаос форме, нити укида ону унутрашњу логику којом су саздана ова монструозна бића.

Своје стравичне фигуре Дадо понекад ишара цвијећем стварајући један црни хумор на самом рубу поезије. Али сва драж колорита, цвијећа и цвијетних ливада и сва љупкост импресионистичке атмосфере, која каткада задахне ове фигуре, нијесу довољни да потисну страву која зрачи. Могуће да жели да створи једну скалу могућих сензација. Било како било, утисци који осцилирају између полова: пријатног и непријатног, лијепог и ружног смирујућег и узнемирујућег.

Дадова имагинација је неисцрпна. Као и овај свијет, тако је и свијет његове маште и његових слика саздан од супротности, између осталих — супротности живота и смрти. У сликама из београдске фазе сјенка смрти је прекривала његове механичке лутке које су могле само да имитирају један живот као што га подражавају роботи или кибернетичке творевине, али у новим сликама он једним чудним хедонизмом региструје тријумф живота. Биљке и животиње продиру, а дјеца су се размиљела његовим пејзажима и често прекривају површину слике или цртежа. У том пробуђеном животу и у тој покренутој генези као да су лако могући и разумљиви сви они монструми и хибриди биљног, животињског и људског. Старци на његовим сликама бесконачно одлажу смрт, а створења са лобањама и голим костима настављају да живе. Из земље се помаљају огромне главе као колосалне печурке.

Ерупција имагинације и поплава тјелеса, која каткада прекрива и небо, често се утишава. Тада се на мирној и неутралној површини слике издваја једна форма која меланхолично бди у монохроматском спокоју. Али између дионизијског и аполонијског пола постоје и слике које чине прелазни низ и које помирују ту супротност."

Дадов анђеоски, бледоплави и румени колорит, млечна, а понекад и посна кредасто замагљена светлост идиличних предела са небом, даленим планинама и ливадама, озареним травама и цвећем, појачавају ужас његовог делирантног mixstum compositum-а, надреалистичког страшног суда и очишћења, а тиме и израз унутарње поцепаности и немира (**Велика фреска**, 1966). У том односу између чедне природе, као дате која симболише носталгију за интегритетом и складом, и инферналне, циничне, садо-мазохистичке нарације, чији су јунаци хибридна антро-зооморфна бића и љепљиви фетуси тек одвојени од плаценте, у сукобу тог баховски тихог и отегнутог небеског звука из високог регистра, који допире из давног света сагласја, из изгубљеног раја, са садашњим демонијачним немиром и отуђеношћу — назиру се више од познатог надреалистичког проседеа: нов садржај и вредност. При томе је наступила инверзија сна и јаве; Дадова визија толико је опсесивна да састојак извесног — небо, брда, светлост — делује као поетска фикција, сан и успомена, насупрот састојку фикције — вишеруким наказама из руничасте нарације — који, изазивајући наше чулне реакције гађења и одбијања, делује као извесност. Због таквог става и вредности Мишел Рагон сматра га значајним представником „друге фигурације" у „рађању једне нове уметности". „Дадо је опседнут" — каже он — „по-

кољем светих невиних. Одојчад осваја његове слике, које урлају и крваре. Овај свет заметака и ларви постао је сада још 'одвратнији'. У тој мери да су људи-бундеве заглибљени у ужасан хаос (несрећу), у којој Творац неће више поново наћи свог Адама."

Миодраг Б. Протић

Дадо Ђурић је такође заговорник сликарства које своје коренове протеже од надреализма па све до Матијаса Гриневалда и старих фламанских мајстора. Његова уметност као да је известан, помало чедан, помало унеспокојавајући, понекад цинички разговор са овим нашим светом који је ружан, недостојан и нужан у исто време. Сложена унутарња структура Ђурићевог дела формира у гледаоцу стање једне напрегнуте контемплације, грч који не обећава наду да ће доћи икад до олакшања и спокоја као крајњег резултата разумевања његове намере.

Живојин Турински

Тематска досљедност Дадовог сликарства је откривање једног менталног и психолошког свијета из којег Дадо извлачи и свој живот, своја осјећања и своје слике. Пред неком врстом успомена, Дадо као да само препознаје и присјећа се унутрашњим оком, стања и догађаја који су у његовом умјетничком бићу изазивали ону **емоцију која мисли.** Дадове су слике — његово дуго, континуирано размишљање. Те, наизглед, грозне окрвављене главе, трупови, отргнути дијелови тијела и неисказани крик или урлик, тај залеђени јаук и широм отворена чељуст испуњена тишином — тако је банална свакодневица у којој је Дадо доживљавао прве слике свијета око себе. Тиме његова платна престају да буду фантазмагоричне, халуцинантне визије или надреално схваћене ситуације и стања. Оне су осјећањем развијени коментар једне ситуације и кроз њу однос према универзалнијем животном дешавању. Увјерен сам да би овакви детаљ са Дадових слика, од најранијег периода, па ове до ове изложбе, врло прецизно, у свом прапочетку, могао да се идентификује у елементима свих оних рашчеречених љешина, расутих костију и надреално реално испревртаних гробља и несахрањених мртваца по Црној Гори, који на камену и сунцу гњију још од далеког средњег вијена и турских покоља, све до бомбардовања Подгорице и Цетиња, и даље, до краја рата и експлозија расутих граната још много послије завршетка рата. Кад год сам гледао на Дадовим сликама ентеријере болнице, тог тако честог амбијента у његовом сликарству, ја сам се, с језом, присјећао цетињске Данилове болнице и зидова затвора из Богдановог краја. Њихови зидови и решетке прешли су чудне путеве до Ерувала и ту се устоличили као елементи и синтакса једног сликарства. (...) Дадо својим сликама материјализује нека млаговита осјећања судбине, а тиме што страхоту чини видљивом и гледаоца сучељава са њом, он је савлађује и у томе се јавља надмоћ човјека кога страх није уништио.

То што Црну Гору видим на Дадовим сликама, што препознајем гестове и чињенице, могао бих да доказујем и током самог Дадовог сликарског развоја. Када сам први пут видио Дадове слике, негдје ујесен 1955. године, тада су оне биле пуне рашрафљених лутака, са некаквим распуклим механизмима и развијеним федерима. Одговарало је то угроженом идентитету и схватању хуманизма усред једне нове средине и ситуације града и времена које је, претенциозно, хтјело да докаже своју белосвјетску психологију запостављањем а тиме и угрожавањем, многих ранијих хуманих релација живота. Али, занимљиво, по доласку у Париз, Дадо није наставио ту линију свог сликарства, иако је Париз, свакако, много више од Београда, могао да развије ту врсту самоће и отуђености за које је Ками говорио да је највећа у највећим гра-

довима. Требало је само мало времена, онолико колико се ствара дистанца успоменâ па да се Дадо препусти једној другој тематици којој је остао досљедан до данашњег дана и у којој ја препознајем као основни и централни мотив — Црну Гору. При том, то је Црна Гора унутрашњег пејзажа. Ако неко не вјерује овој тврдњи, могу се позивати и на доказе: ко је у овом истом Музеју модерне умјетности видио велику Дадову слику „Покољ невиних", посвећену покољу дјеце, жена и стараца у Пиви, схватиће да је овај мали тренутак неопреза самог сликара, од њега изнудио то признање. Нећу тај аргумент да потежем као крунски доказ, али уз сву формалну, колористичку и сваку другу досљедност те слике која је у многим својим елементима синтетизовала читаво једно животно и сликарско искуство, постоји и други траг те дубоке и нераскидиве везе Дадовог сликарства и искуства, и физичког и филозофског присуства Црне Горе у њему. А то су боје овог сликара.

Три су основне боје које су кроз читав досадашњи период доминирале Дадовим сликарством: бјелосива, боја кречњака и мртвих лица, блједозелена и нека плава, између љубичасте и модре. Ја не знам тачно да им одредим колористичке квалитете, али да бих био прецизнији, рећи ћу да је прва — бјелосива, она која све стапа по Брајићима; друга, зелена, боја је жабокречине и лонвањских површи од Ријеке Црнојевића до Скадарског језера, а трећа, плава и љубичаста — то је она којом се боје планине изнад Херцег-Новог. [1982]

Предраг Голубовић

Дадова платна се одликују класичним третманом и боје и облика ма како они необични били. Он је врстан зналац технологије сликарства и површина његових слика је веома дорађена. Слика наглашавајући изражајну вриједност потеза у строгом, вјековном значењу. До 1970. године направио је низ слика које су упадљиве по пластичности објеката, по конфронтирању пропорција и извлачењу дубоке перспективе. Неке од њих необичношћу структуралних елемената, подвучених изванредно погођеном фактуром, стварају утисак древних ископина и тиме потврђују његову мисао о дијалектичком континуитету пропадања и стварања.

Временом Дадо у свом сликарству гради моћну синтезу између виђеног створеног природом и створеног човјеком. Његова стравична имагинација упућује га да трага за изразом који ће подвући поруку и опомену његовог дијела. Мисаоно продире у суштину материје у њену неуништивост и у њеном труљењу и мијењању, без сентименталности открива љепоту трајања и трагику нестајања, зависност између уништавања и рађања. Смрт се код њега на особен начин својим ужасом преплиће се љепотом.

У изражајном погледу Дадо постепено изграђује сликарство које почива на необичном контрасту. Његов колорит добија илузионистичке карактеристике, он је чедно плав, благо розе и зеленкаст, некако хладно њежан и лиричан. У ту љепоту хроматских окладова из приморских свитања и вечери утисно је визију распадања и уништавања, изобличене фигуре људи и животиња, разуларени ужас и зло, страхоте изопачене људске психе исказане хиперболичким органима и симболима стравичне нападности. То је, како истиче Младен Ломпар, „фантастика са аутентичним реквизиторијумом и имагинарним људским и животињским створењима". То нарочито долази до изражаја на аутопортретима и триптисима са његове изложбе септембра 1973. г. у Паризу. Трагање за ексцентричним и сабласним изразом у суштини је трагање за оним што може човјека који живи окован силама и кретањима која као да су ван људске воље, да присили на размишљање. Ко није спреман да размишља, да заборави егоистичко отуђење и да види космичко и друштвено окружење своје и

свијета у ком је, не треба да гледа Дадове слике. Неће се наћи у тим дивним бојама из којих извире ужасна трулеж, у том јединству анђеоске љепоте и пакленог уништења, у тој хиперсимболизацији човјековог живљења и дјеловања, у том јединству зла и смрти, добра и зла.

На сваком Дадовом платну пажљиви посматрачи ће међу симболима извитоперености и лудила наћи и усамљени симбол свијести и разума, најчешће у виду неког трезвеног ока и усредсређеног погледа који гледа и то на слици и оно ван слике. Тај знак оведочи да је та дјела створио човјек трагично и хумано узбуђен, са жељом да узнемири успаване. Човјек је код Дада због оног нељудског у себи сведен некад само на врсту, једну међу равнима у природи, на дио свепостојеће материје. Човјек може да буде њен највиши израз, али он носи у себи клице смрти и мора знати како да бакљу разума и љепоте пронесе кроз ужас нестајања. Дадове слике откривају опасности које ту бакљу угрожавају, које разум и живот дијеле од понора пропасти и уништења.

Може се рећи да сликарски занат за Дада нема тајни. Он постиже композициону равнотежу са досад невиђеним елементима, класичном фактуром дочарава перспективу какву жели, спаја елементе реалног и измишљеног на начин који изгледа парадоксално логичан. Ниједна боја спектра њему није туђа. Он их у младости презентира баршунасто топле, сонорне и тамне или, на каснијим сликама, лазурне, благе, помпејански њежне, иреално хладне.

Проблем настаје кад се покушава садржајно одредити суштина његовог дјела. Може се описивати и објашњавати шта је на тим сликама, који су елементи надреалног и који реалног, могу се гледати та платна, бити према њима одбојан, или њима опчињен. Али, Дадово дјело се може и мора разумјети више срцем но разумом. Разуму се нуди то што је постигао радом, понајвише у изражајном погледу. Срцу се нуди то што он сам осјећа. Онај ко жели да га разумије мора га пратити од оне стравичне визије са Скадарског језера до садржине његових великих слика, мора имати у виду позадине засноване на виђењима родног краја и та космополитска угинула или избезумљена бића у првом плану. На многим његовим платнима у позадини доминирају полусрушене куће. А Дадо каже: „Ти зидови су са Цетиња. Град је у оној каменојували, а моје дјетињство је протекло у авлији. Са двије стране су била два зида, двије међе... Кад сам био мали играо сам се тамо гдје је било сунца као и свака животиња, нијесам се играо у хладу. Вјероватно, ти зидови су остали за мене нека баријера која је мој свијет одвајала од осталог свијета." Кад је изашао у тај остали свијет Дадо је нашао много зла и много страхота. Његове слике су опомена да се не остаје међу зидовима, већ да се види све што пријети животу, да се суочимо са ужасом, да се не склањамо пред њим. „Али ужас нијесу само тешки ударци који су те задесили, него и ови будући неизвјесни тешки ударци. И то је оно што, ја вјерујем, покушавам да насликам. Тај очај дугог трајања. То није лично очајање... Једно проклетство које се неће завршити." Ту негдје лежи онај мост од срца срцу, онај кључ за разумјевање Дадовог сликарства.

Заклањајући се иза претјераног рада, благе подругљивости и подсмешљивости без злобе, Дадо је забринут за судбину живота, дубоко узнемирен. Али није очајан. „Очајање је реакционарно осјећање. Једино достојно јадних типова. Мене не интересује очајање" — каже он. Дадо Ђурић је борац за живот, и по томе оптимиста. Иначе не би био искрен, а он то јесте. И зато се његово сликарство не да лако дефинисати. Јер, тај позив на борбу за живот он не ставља у први план, не сили људе. Подстиче их да се сами одлуче. Тај позив, тај оптимизам се не може видјети у слици. Тако се може и мора схватити ведрина његовог колорита, свјетлост којом је оживљава јер

боја и свијетлост увијек носе суштинску сликареву поруку. Код Дада боја својом племенитошћу плијени и у драстичном је контрасту са суровошћу његове анализе цјеловито схваћеног свијета и збивања у њему. Тај позив на отпор злу, на борбу за живот се мора осјетити орцем, он се чује ненад врло дуго послије гледања Дадових слика, бива изазван неким сасвим независним догађајем у животу појединца. [1986]

Олга Перовић

Дадов атеље у Ерувалу постао је, у три десетлећа, фантастична опсерваторија. Ту се велики маг затвара да гледа васељену настањену сабластима, црним носголиким звездама које трепере над животињством и силама уништења. Он није израстао у весника зла него у порицатеља зла, истеривача зла увек и свугде. Велики егзорцист, Дадо је сапатник многима. Из големе муке и невоље, он слика да би се ослобађао, да би себи дао одушка.

Дадо је у одсуству постао мит наше културе. Шејка је постао мит смрћу и после смрти. Мрачну ауру оно Дадовог лика у даљини исплеле су многе побуде. Вероватно их не можемо објаснити чињеницом да је Дадо свакако један од највећих сликара поникпих на овом тлу. Дадо не престаје да буде живи изазов и загонетка. Оним што може, али и оним што хоће макар и да не може. Његово посвећење сликарству садржи у себи пострaст великих фанатика. Од те страсти подилази језа...

Ко је видео лице Дада Ђурића, то крашко поље премрежено наговештајима унутарњих бура, ко је видео његове кретње и држање, његове руке које резбаре кроз ваздух док сриче речи с ресним црногорским призвуком — тај је могао да примети колику грозницу носи и подноси тај надареник, с каквим се неспокојем напаја његова душа и какве слутње сузбија тај изразито моралан човек.

Попут шамана, Дадо износи на видело у сликарству оно што се устежемо слутити. Он подарује облик чудним плодовима што зрију на споју стрепње, ужасавања и маште.

Дадо се рве с нечастивошћу видљивог или невидљивог света. При томе, он не чини молепствије демону, него тражи излаза симболично представљеним модринама, као весницима зоре у којој ћемо се на пламичку земне среће огрејати.

Сликар апокалипсе, Дадо Ђурић нас благо подсећа да ова реч не именује само слом, страдање и казну васељенску, него да изражава објављење и откривење.

Увек када бих се нашао пред великим Дадовим платнима помишљао сам на „страшне судове" у Милешеви, Грачаници и Сикстини. Јесмо ли ми, као да се пита сликар, саздани за тај врховни чин преиспитивања? Јесмо ли виновници или жртве, грешници или невољници? Зашто морамо страдати? Какав смисао има патња? Чему зло?

Дадов фантастични зверињак је слика исконске море. Звериње, кљуноглавци, рибетине, бркате сакалуде, гранате кости, травнате очи из главе која личи на мешину с водом, зракасте бодље коњских вилица, бућоглавци, жаболике сабласти и аветиње, цео карневал анималних сподоба цери се, тетура, лута и посрће на размеђи од Гоје до Домијеа. Црнохуморни огртач лепрша на натрулом телу једне културе која не одолева зову дивљака.

Потез Дада Ђурића је потез муње; тај муњопис сведочи о мајсторству, крилатости руке, али и о јасноћи мисли, болно разговетној у свој својој суморности.

Ово сликарство, прерасташи у метафору о таштости света, казује древну

истину да с криком долазимо у живот и да с криком одлазимо из живота. Али тим криком се биће опире злу које се промећe у многе облике, злу које носимо у себи и њиме претимо ближњима. У том смислу, превасходно, Дадо је егзорцист, истеривач нечистих сила. Можда се у томе крије одгонетка те тајне коју слутимо у Дадовом делу, која нас малтене митски кроти и опчињава. [1986]

Милан Комненић

Текстове са француског превела Гордана Стојковић



Важније изложбе

□

1958. Париз, Galerie Daniel Cordier
1960. Франкфурт, Galerie Daniel Cordier
1961. Париз, Galerie Daniel Cordier
1965. Њујорк, S. R. Guggenheim Museum: Европски цртежи
1967. Париз, Galerie André-François Petit
1969. Брисел, Galerie Aujourd'hui
1970. Париз, Gentre National d'Art Contemporain
Њујорк, The Byron Gallery
1971. Париз, Galerie Jeanne Bucher
Перпињан, Galerie Thérése Roussel
1972. Париз, Grand-Palais des Champs-Elysées. Мај-септембар: Дванаест година савремене уметности
1973. Париз, Galerie Jeanne Bucher
1974. Ротердам, Musée Boymans-van Beuningen
Париз, Galerie Jeanne Bucher
Њујорк, Aberbach Fine Art
1975. Брисел, Galerie Isy Brachot
Париз, Galerie Jeanne Bucher
1976. Стразбур, Palais des Congrès
Њујорк, Aberbach Fine Art
Париз, Musée National d'Art Moderne, поставка „Савременици IV"
1978. Париз, »FIAC 78«, Grand Palais des Champs —Elysées
Њујорк, Aberhach Fine Art
Париз, Galerie Isy Brachot
Лунд, Konsthall
1979. Бал-Кнок, Galerie Isy Brachot
1980. Белгија, Fondation Veranneman
Њујорк, Aberbach Fine Art
Париз, Galerie Isy Brachot
1981. Париз, Galerie André-François Petit
Дадо: Петнаест година сликања 1958—1972
Париз, Cabinet d'Art Graphique, Musée National d' Art Moderne: Цртежи и колажи
1982. FIAC — Atelje Lacourière i Frélaut
1983. Улази у Galerie Beaubourg, Париз
Grand Prix Étranger de la Gravure de Varna
(Бугарска) FIAC: Цртежи, Galerie Isy Brachot
Самостална изложба, Galerie La Hune „Колажи и дела на папиру"
1984. Париз, прва изложба слика у Calerie Beaubourg
1986. Париз, прва изложба посвећена Бифону у Galerie Beaubourg
1987. Болоња, Galerie Forni
1988. Париз, Galerie Beaubourg: Почаст Бифону (Hommage à Buffon)

■ ■

Наши добротвори

МОНТЕНЕГРО ЕКСПОРТ, Никшић

КУЛТУРНО-ИНФОРМАТИВНИ ЦЕНТАР, Организатор фестивала „Град театар", Будва

СКУПШТИНА ОПШТИНЕ БУДВА

ИНВЕСТБАНКА ЧАЧАК

ЧАЧАНСКА БАНКА

Ускоро у издању Библиотеке града Београда

НОВИНЕ ЧИТАЛИШТА БЕОГРАДСКОГ

О стварању, издавању и читању књига

Све новине о старим и новим књигама, ретким издањима или бестселерима моћи ћете оада да читате на једном месту, у **Новинама Читалишта београдског** које настављају традицију започету истоименим листом издаваним још 1847—1848. године у Београду.

Да бисте знали коју књигу да тражите у књижарама, антикваријатима и библиотекама, коју књигу да купите од издавача, али и како да је продате или, пак, замените, о чему је реч у књигама из свих области знања и стварања — најбржи одговор ћете добити у својим **Новинама Читалишта боеградског.** Бираћемо књиге, али ниједну нећемо пропустити! По узору на најбоље светске листове сличног карактера — какви су, на пример, **The New York Review of Books, The Times Literary Supplement, Quinzaine litteraire** — али ипак на свој начин, обавештаваћемо вас и тачно и штедро, и јасно и верно. У **Новинама** ћете читати најупечатљивије делове из тек завршених рукописа или књига које су још у штампи, затим ће вам говорити аутори, издавачи, књижари, библиотекари, читаоци... Тражићемо узбудљиве, актуелне и ексклузивне прилоге за вас. Бићете и гости и домаћини у баснословном свету наших и страних књига, свету кроз који се прелама живот. — **Први број у септембру.**

